

s t a d i a

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

MATKA SERKAMOLAISEEN TEATTERIIN

Kohti sanatonta kerrontaa

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
27.4.2006

Pia Serkamo



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Pia Serkamo			
Työn nimi Matka serkamolaiseen teatteriin – Kohti sanatonta kerrontaa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Sussa Lavonen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 27.4. 2006	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 64 + 16	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Matka serkamolaiseen teatteriin käsittelee nimensä mukaisesti erään teatterikäsityksen muovaantumista. Siihen ovat osaltaan vaikuttaneet niin Aristoteleen Runousoppi kuin Bertolt Brechtin eppinen teatterikin. Teatterin rinnalla kulkee voimakkaasti tanssi, jonka kehitystä työ niinikään lyhyesti käsittelee. Nykypäivän teatterintekijöistä serkamolaiseen teatterinäkemykseen ovat ratkaisevasti vaikuttaneet Päivi Ketonen (tarinateatteri), Juha Hurme ja Nigel Charnock (tanssiteatteri). Heidän suhdettaan teatteriin ja tanssiin avaavat kirjoittajan tekemät haastattelut, jotka löytyvät kokonaisuudessaan tämän työn liitteinä. Leimansa serkamolaiseen teatteriin on lyönyt myös kirjoittajan opiskelu portugalilaisessa teatterikoulussa vuonna 2004. Siellä kirjoittaja pääsi työstimään teatteriesitystä uudessa kulttuuriympäristössä muun muassa romaanin ja maalausten innoittamana. Voimakkaimmaksi perinnöksi Portugalista jäi kuitenkin halu tehdä teatteria, jota voi ymmärtää ilman sanoja.</p> <p>Serkamolainen teatteri pohtii teatterin ja tanssin yhdistelmiä esittävässä taiteessa myötäillen muun muassa Pina Bauschin jalan jälkiä. Serkamolainen teatteri ammentaa innoituksensa teatterista, tanssista, ihmisestä, kehosta ja liikkeestä. Se on teatteria, jota ei ymmärretä järjellä vaan sydämellä.</p>			
Teos/Esitys/Produktio 91-54-88 vartalollinen tutkielma			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Aristoteles, Brecht, Juha Hurme, tanssiteatteri, tarinateatteri, Portugal			



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Pia Serkamo		
Title A Travelogue to Serkamoan Theater – Towards Wordless Storytelling		
Tutor(s) Sussa Lavonen		
Type of Work Final Project	Date 27 th April 2006	Number of pages (report + appendices) 64 + 14
<p>ABSTRACT</p> <p>A Travelogue to Serkamoan Theater deals, just like its name implies, with the molding process of one theater opinion. It has been influenced by both Aristotle's poetry and Bertold Brecht's epic theater. Side by side with theater goes dance, whose development the thesis also considers briefly. Of today's theater makers, Päivi Ketonen (playback theater), Juha Hurme and Nigel Charnock (dance theater) have had a definitive impact on the Serkamoan theater view. Their relation to theater and dance is clarified in the interviews conducted by the writer, which can be found in their entirety among the appendices of this thesis. Serkamoan theater has also been influenced by the writer's studies in Portuguese theater school in 2004. In Portugal the writer had a chance to work a theater piece in a new cultural environment where, for example, a novel and paintings were used as inspiration. The strongest legacy from Portugal however was the desire to do theater that can be understood without words.</p> <p>Serkamoan theater considers the combinations of theater and dance in performing arts, agreeing with, among others, Pina Bausch's footsteps. Serkamoan theater ladles its inspiration from theater, dance, human being, human body and movement. It is theater that cannot be understood through intellect but through the heart.</p>		
Work / Performance / Project 91-54-88		
Place of Storage University of Art and Design Library, Aralis Library and Information Centre, Helsinki		
Keywords Aristotle, Brecht, Juha Hurme, dance theater, play back theater, Portugal		

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO.....	2
1 ”MINÄ OLEN PETER PAN, SATUUN TEIDÄT JOHDATAN...”	4
2 TEATTERIN IHMEMIEHET	6
2.1 Aristoteleen Runousoppi.....	7
2.2 Bertolt Brechtin eepinen teatteri	13
3 TANSSI – IHMISKEHON LUMOAVA KIELI	22
3.1 Historian hämystä nykypäivään	23
3.2 Tanssin viimeisin vuosisata	25
3.3 Tanssin käsite	26
4 ENSIMMÄINEN VALO: HURMELAINEN NÄYTTELIJÄNTYÖ.....	30
5 STADIA – TAIDENÄKEMYSTEN SULATUSUUNI.....	32
5.1 Nousukiito.....	33
5.2 Sattumaa ja törmäilyä	35
5.3 Toinen valo: tarinateatterin ihme	37
5.4 Kohti opinnäytettä.....	39
6 KOLMAS VALO: PORTUGAL JA BACALHAU	42
6.1 PoNTI-festivaali ja sanaton kerronta	45
7 TEATTERI + TANSSI = TANSSITEATTERI? VASTAAJINA KURT JOOSS JA PINA BAUSCH.....	50
7.1 Tanssiteatteri Suomessa – Marjo Kuuselan Raatikko sekä Nigel Charnock ja Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmä.....	56
8 SERKAMOLAISEN TEATTERIN VALO SYTTYY: 91-54-88 VARTALOLLINEN TUTKIELMA.....	57
9 JOHTOPÄÄTÖKSET ELI SERKAMOLAISEN TEATTERIN KIELIOPPI.....	58
LÄHTEET	63
LIITTEET	65
Liite 1: Juha Hurmeen haastattelu 4.3.2005.....	65
Liite 2: Päivi Ketosen haastattelu 25.2.2005.....	70
Liite 3: Nigel Charnockin haastattelu 9.3.2005.....	74

JOHDANTO

”Teatterissa on tukahduttavan kuuma ja kostea ilma. Istun katon rajassa hämyisellä parvella vieressäni Marcia, jonka kuumuus ja pimeys panevat torkkumaan. Näyttämön takaosassa, suuren pöydän ääressä istuu romanialais-ranskalaisten näyttelijöiden ryhmä valmiina esittämään tulkintansa siitä, miten ihminen valmistetaan ruuaksi. En osaa odottaa mitään.

Esitys alkaa. Jostain kuuluu linnun laulua ja ihmisjoukko ryntää pyydystämään näkymätöntä lintua. Joukko kaivaa lavan etuosan hiekkakasasta esiin alastoman miehen. Yleisölle esitellään verisiä sisäelimiä, kun mies valmistetaan ruuaksi suurelle pöydälle. Näyttämölle pyrähtää toisenlainen lintu, nainen balettiasussa. Katson ihmeissäni vieressäni torkkuvaa Marciaa. En osaa paheksua häntä, koska näyttämön tapahtumat vetävät minua sairaalloisesti puoleensa. Lintubalettia tanssiva nainen riivittää armotta palasiksi. Taivaasta putoaa tuhat lusikkaa ja esityksen lopuksi näyttämölle laskeutuu lehmä.

Olen täysin lumoutunut. Esitys on ollut täysin käsittämätön, mutta olen silti ymmärtänyt sen täydellisesti. En löydä esityksestä tarinaa, mutta olen seurannut sitä äärimmäisen intensiivisesti. Silmiäni kuumottaa samalla tavalla kuin kyynelien tullessa. En ole surullinen vaan sieluni on auki ja kuumuus tulee sieltä. En tunnista esityksen lauluista ja äännähdyksistä mitään kieltä, mutta tiedän puhuvani näiden huikeiden romanialais-ranskalaisten esiintyjien kanssa yhteistä kieltä, teatterin kieltä. Olen nähnyt tähänastisen elämäni parhaan ja mullistavimman teatteriesityksen.”

Näin kyseisen esityksen Porton kaupunginteatterissa ollessani vaihdossa Portugalissa syysalvella 2004. Yhdessä edeltävien pohdintojeni ja kokemusteni kanssa esitys kirkasti salamanlailla päämäärääni teatterin tekijänä. Mietintöni tallentuivat Absolut Vodka –bileitä mainostavan postikortin liukkaaseen pintaan. Hädin tuskin erottuvista lyijykynän painaumista voi lukea: monologit tanssittuina, esitys jonka voi ymmärtää kielestä huolimatta, kuinka tanssii isä ja äiti, ystävät, veli ja sisko – erilaiset kosketukset, näyttele niin että yleisö ymmärtää tunteet vaikkei sanoja.

Mikä minut esityksessä loppujen lopuksi lumosi? Se oli abstraktius, tarinan kertominen ilman sanoja, liike, järjestömyys, vilpittömyys, kansainvälisyys, yksinkertaisuus, universaali ymmärrys, usko omaan työhönsä ja omaperäisyys. Näitä kaikkia ominaisuuksia tavoittelen serkamolaisessa teatterissa. Toistaiseksi teatterinäkemykseni huipentuma on ollut taiteellinen opinnäytetyöni 91-54-88 lokakuussa 2005. Esityksessä käytettiin hyväksi niin teatterin kuin tanssinkin keinoja. Se ammensi innoituksensa ihmisestä, kehosta ja liikkeestä, ja sitä pystyi ymmärtämään paremmin sydämellä kuin järjellä.

Alkaessani kirjoittaa tätä työtä reilu vuosi sitten, mietin onko mitään järkeä kirjoittaa opinnäytetyötä omasta teatterinäkemyksestä. Kysymys henkilökohtaisesta teatterinäkemyksestä on kuitenkin vaivannut minua Stadian pääsykoehaastattelusta asti. Haastattelussa minulta kysyttiin, millaista on serkamolainen teatteri? En osannut vastata silloin järkevästi ja ytimekkäästi, ja kysymys jäi vainoamaan minua. Selvittääkseni kantaani tein itselleni lisäkysymyksiä: Mihin serkamolainen teatteri pyrkii, millaisia tunnusomaisia piirteitä sillä on, millainen on serkamolainen näyttelijä? Vastasin kysymyksiini pääsykokeiden jälkeen ja nyt uudelleen tämän työn myötä. Perustin myös tätä työtä varten tekemäni haastattelut samoihin kysymyksiin.

Uskon siis, että oma teatterinäkemys on nimenomaan se, mitä opinnäytteen on tarkoituskin tutkia. Sen on tarkoitus peilata sitä, mitä opiskelijalle on opintovuosien aikana reppuun kasaantunut. Alussa opinnäytteeni lähtökohtana oli pohtia teatterin ja tanssin käsitteitä sekä niiden yhdistelmiä, ja sitä onko teatterin ja tanssin yhdistelmä aina tanssiteatteria. Nytemmin työn sisältö on muokkautunut serkamolaisen teatterinäkemyksen kasvu- ja kehityskertomukseksi. Siinä nivoutuu yhteen aineksia muun muassa Aristoteleen Runousopista, Brechtin eppisestä teatterista, tanssista, tarinateatterista, hurmelaisesta näyttelijäntyöstä, Nigel Charnockin tanssiteatterista ja opiskelusta portugalilaisessa teatterikoulussa. Tämä opinnäytetyö ei ole vain kuvaus erään serkamon teatterinäkemyksestä, se on myös kuvaus löytämisestä, itsevarmuuden kasvamisesta sekä minuksi kasvamisesta.

1 ”MINÄ OLEN PETER PAN, SATUUN TEIDÄT JOHDATAN...”

Ensimmäisiä teatterimuistojani on Helsingin Kaupunginteatterin Peter Pan –musikaali jostain 1980-luvun alusta. Susanna Haavisto lensi katossa Peter Panina laulaen ihanasti ja Pekka Laiho mourusi pelottavana Kapteeni Koukkuna. Taustalla tikitti kello, joka uhkaavasti juoksi kohti kapteenin viimeisiä hetkiä. Teatterin taika imaisi minut mukaansa täydellisesti. Silmieni edessä kerrottiin satua, joka tuntui uskomattomalta mutta oli totta. Muistan ymmärtäneeni, että kyseessä oli esitys, mutta halusin silti päästä lentämään. Rakastin lauluja ja näyttävyyttä, pukuja, lavasteita ja vahvoja meikkejä.

Rakkaus teatteriin kantoi pienen estradidiivan läpi lomamatkojen spontaanien lauluesitysten, videokameralle esitettyjen klassikkosatujen, ala-asteen näytelmä- ja musiikkikerhojen ja tanssituntien. Perheessämme valokeila oli kuitenkin suunnattu Kansallisoopperan balettikoulua käyvään veljeni. Himoitsin hiljaa veljeni maailmaa, tanssia, pukuja, ihania esityksiä ja jopa seikkailua tihkuvaa teatterirakennusta. Minun vuoroni päästä oikeille estradeille tuli vihdoinkin, kun pääsin Kallion ilmaisutaidon lukioon Helsinkiin.

Kalliossa pääsin laulamaan, näyttelemään ja tanssimaan sydämeni kyllyydestä. Tutustuin myös ensimmäisen kerran teatteriteorian kiehtovaan maailmaan teatteriopin tunneilla. Muistiinpanot kahdelta kurssilta jäi tosin melko laihoiksi. Ne sisältävät pikakelauksen teatterin syntyhistoriaan, tärkeisiin aikakausiin ja teatterin kehityksen kannalta tärkeisiin henkilöihin. Luimme jonkin verran otteita muun muassa Ibsenin, Strindbergin, Tsehovin ja Brechtin näytelmistä, mutta opettajamme oli selvästi innostuneempi kokeellisemmista ja radikaalimmista teatterin tekijöistä. Minua ei Artaud’n ja Beckettin teatterikokeilut erityisesti innostaneet vaan ne painuivat jonnekin mieleni syvyyksiin pelkkinä kuriositeetteina ”erilaisesta” teatterista.

Lukiosta jatkoin Jamilahden kansanopistoon Haminaan opiskelemaan musiikkiteatteria. Opettajinamme toimivat Marika Kuortti (nykyinen Dahlqvist) ja Riikka Kekäläinen, jotka olivat vasta valmistuneet Turun taiteen- ja viestinnänoppilaitoksesta, ensimmäinen teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, toinen tanssinopettajaksi. Tämä kaksikko lähestyi teatteria raikkaalla

tavalla ilman juonen kaarta, yhdistäen rohkeasti tanssia puheteatteriin. Teoriapuolella keskityimme Robert Cohenin ajatuksiin näyttelijäntyöstä, mikä ei tosin mielestäni antanut mitään uutta minunlaiselleni konkarille. Näyttämöllä pääsin kuitenkin haastamaan itseäni tasokkaiden koreografioiden ja laulun parissa. Vähättelystäni huolimatta teatterinäkemykseni kehittyi selvästi kansanopistovuoden aikana. Opin suodattamaan tietoa omiin tarpeisiini ja aloin valinnoillani aktiivisesti muodostaa omaa teatterinäkemystäni. Marika myös kannusti minua ensimmäisen kerran miettimään ohjaajan uraa.

Kansanopistovuoteni jälkeen minussa huusi tarve päästä tekemään teatteria, joka yhdistää laulun, tanssin ja näyttelemisen. Halu ei kuitenkaan tullut tyydytetyksi, koska en päässyt käsiksi teatteriopintoihin muualla kuin Teatterikorkeakoulun avoimessa yliopistossa. Nupullaan ollut persoonallinen teatterinäkemykseni näivettyi. Pieni, innokas teatterin tekijän alku kävi taiteellisella tyhjäkäynnillä ja alistui kohtaloonsa aloittaen vastentahtoisesti restonomin opinnot. Yritin lievittää turhautumistani laulutunneilla ja tanssitunneilla. Iloa synkkään arkeen toivat sentään Teatterikorkeakoulun avoimen yliopiston kurssit. Erityisinä valopilkkuina muistan Ulkoeurooppalaisten teatteritraditioiden ja Kontakti-improvisaation kurssit, joilla ihastuin fyysiseen ja sanattomaan teatteriin. Lisäksi suuren vaikutuksen minuun teki Jumalattaret meissä –kurssi, jossa tutustuin tietämättäni tänä päivänä minulle niin rakkaaseen tarinateatteriin ja psykodraamaan.

Teatteriteoriasta sain vahvan rautaisannoksen Timo Kallisen teatterihistorian luennoilta, joille myös Teatterikorkeakoulun ”oikeat” opiskelijat osallistuivat. Tämä kova seura sai minut keskittymään opiskeluuni toden teolla. Ahmin luettavaksi määrätty antiikin draamat ja tein muistiinpanoja Aristoteleen Runousopista. Tunsin itseni teatteriteoreettisesti varsin viisaaksi. Minulla oli hallussani aristotelisen draaman avaimet; juonen alku, keskikohta ja loppu sekä ajan-, paikan ja toiminnanykseydet. Jotain hämärää ajatusta minulla oli myös draaman kathartisesta voimasta, peripeteiasta eli tunnistamisesta ja sankarin syöksymisestä tuhoon hybrisen vaikutuksesta. Arvostin länsimaista aristotelista teatterinäkemystä. Tunnistin teatterin uudet tuulet lähinnä Bertolt Brechtin muodossa. Näytelmäkirjallisuuden ehdoton kuningas oli William Shakespeare, vaikka Kesäyön unta lukuun ottamatta pidin hänen

näytelmiään tylsinä. Teatterinäkemykseni noudatti vankkumatta perinteistä linjaa eikä siinä näkynyt enää kuin pihahdus omaa näkemystäni.

2 TEATTERIN IHMEMIEHET

Teatteri tarkoittaa jokaiselle tekijälleen eri asiaa. Stadian aikaisista muistiinpanoistani löysin lainaukset Jouko Turkalta ja Vsevolod Meyerholdilta. Turkka on määrittänyt draamaa sanoen: ”Toinen tietää, toinen ei... mutta kohta tietää ja karvaasti.” Meyerhold puolestaan on todennut: ”Draamaa voi tehdä kuka tahansa, komediaan tarvitaan taiteilija.” Annette Arlander on kirjassaan *Esytyt* tilana kirjoittanut teatterin olevan ihmiskuvausta, ihmissuhteiden kuvausta ja ihmisyhteisöjen kuvausta (Arlander 1998, 86). Antonin Artaud’n ajatukset teatterista taas menevät vielä paljon pidemmälle. Hänen mielestään ”...teatteri avaa fyysisen kentän ja houkuttelee täyttämään sen, sisustamaan liikkeen avulla tilan, joka herää eloon itsestään ja maagisesti, löytämään kokonaisen äänten kirjon ja uusia yhteyksiä äänen, liikkeen ja puheen välille... (Enckell 2005, 18-19). Artaud’lle teatteriesitys oli myytti. Se oli eleisiin, tilaan, muotoihin, väreihin, esineisiin ja ääniin perustuva kielellinen järjestelmä, joka vetosi aisteihin, ei mieleen. Se oli dynaamista ilmaisu tilassa vailla tuhlattuja tai harkitsemattomia liikkeitä, joka mahdollisti rajun, hillittömän ja ekstaattisen ilmaisevuuden, jota Artaud teatterissaan tavoitteli. (Niemi, s. 195-197).

Voisin lainata edellä kulkeneiden teatterin tekijöiden sanoja loputtomiin, mutta tässä olen tehnyt rajauksen Aristoteleen Runousoppiin ja Bertolt Brechtin teatterikirjoituksiin, koska teatterimaailma on alkuvaiheessa hahmottunut minulle nimenomaan heidän opastuksellaan. Nämä teatterin ihmemiehet näyttäytyivät minulle pitkään toistensa vastakohtina, mutta tämän työn myötä olen löytänyt heidän teorioistaan paljonkin yhteneväisyyksiä. Suurimmat eroavaisuudet näiden kahden gurun välillä liittyvät lopulta yhteiskunnallismaailmankatsomuksellisiin ei teatterillisiin näkemyksiin (Niemi 1975, 153-154). Aristoteleen ja Brechtin valmiiksi miettimät teatteriteoriat ovat luoneet minulle käsityksen siitä, mitä teatteri on. Niin sanotut mahdollisuuksien rajat ympärilläni ovat piirtyneet. Omaksuttuani riittävästi perinteisestä teatterista olen oppinut arvostamaan myös uusia suuntauksia ja

löytämään ne teatterin suunnat, joista itse olen kiinnostunut. Raja-aidat ympärilläni ovat madaltuneet ja olen pikku hiljaa alkanut ylittää rajoja omassa teatterissani.

Jostain ihmeen syystä tunsin kovaa vetoa myös Antonin Artaud'n non-verbaliikkaan, magiaan, valoon, väreihin ja liikkeeseen perustuvaan julmuuden teatteriin miettiessäni minulle merkittäviä teatteriteoreetikoita. Monet Artaud'n huumeiden, mielisairauden ja kaikenlaisen ”trippailun” sumentamista visioista kuulostaa täysin suuruuden hulluilta, mutta silti en voi olla kunnioittamatta hänen vanhoja sääntöjä kumartelematonta asennettaan. Artaud pani itsensä alttiiksi täydellistä teatteria tavoitellessaan, ja niin toivon minäkin pystyväni tekemään. Irmeli Niemi on kiteyttänyt kirjassaan Nykyteatterin juuret Artaud'n julmuuden teatterin ideologiaa hienosti. Toimikoon se muistutuksena siitä, mitä mahdollisuuksia teatterin raja-aitojen ulkopuolella on, ennen kuin sukellamme perinteisiin oppeihin. ”Uuden teatterin ei pidä jäljitellä elämää, vaan sen tulee löytää oma elämänsä, tie mystiseen totuudellisuuteen, joka vaatii luopumaan normaalin todellisuuden ja logiikan vaatimuksista. Teatterin varsinaiseksi tehtäväksi tulee myyttien uudelleenluominen, elämän ilmaiseminen koko valtavassa universaalisessa laajuudessaan kuvina, joista ihminen mielihyvää tuntien löytää itsensä.” (Niemi, s. 191-192.)

2.1 Aristoteleen Runousoppi

Aristoteleen Runousoppi on teatterikielen aapinen täynnä sääntöjä, joita noudattamalla voi tehdä hyvää teatteria. Yksinkertaisimmillaan Runousoppi merkitsee minulle draaman ja juonen kaarta eli alkua, keskikohtaa ja loppua, ajan, paikan ja toiminnan ykseyttä sekä katharsista. Lisäksi pidän aina mielessä, että teos käsittelee nimenomaan tragediaa, ei komediaa. Paljon muutakin teos on, mutta tässä yhteydessä en koe järkeväksi lähteä analysoimaan sitä kokonaisuudessaan. En myöskään arvota tekstissäni sitä, pitääkö hyvän teatterin noudattaa aristotelisiä lakeja vaan olen pureutunut siihen, mihin minä huomaan samaistuvani Aristoteleen opeissa tai mikä niissä herättää minussa ristiriitaa. Käytän tragedia sanan synonyyminä tässä sanaa teatteri, koska sovellan Aristoteleen oppeja teatterin tekemiseen yleensä ja edustan mielestäni teatterin tekijänä sekä koomikkona että tragedienneä.

Otin Runousopin ties monennen kerran suurennuslasin alle lähtiessäni kirjoittamaan opinnäytettäni. Tämän lukukerran teki erityiseksi se, että luin Runousopin rinnalla Kenneth McLeishin tutkimusta Runousopista, jossa pala kerrallaan selvennettiin Aristoteleen ajatuksia ja myös puututtiin niihin virhetulkintoihin, joita teoksesta on vuosien varrella syntynyt. En pitänyt Aristoteleen enkä McLeishin kirjoituksia absoluuttisena totuutena, mutta tällainen lukukokemus ehdottomasti avasi silmiäni ymmärtämään lisää Aristotelestä. McLeish käytti kirjassaan eri suomennosta kuin lukemani Runousoppi, joten siitäkin sai paljon hyviä esimerkkejä siitä, miten vaikeaa yli tuhat vuotta sitten kirjoitettua tekstiä on tulkita.

Aristoteles lähtee teoksessaan liikkeelle siitä, että taide on jäljittelyä. Jäljittelyn lähtökohtana ovat aina todelliset tapahtumat ja ihmiset. Jäljitellä voi siis siten, kuin asiat oikeasti ovat tai olivat, siten kuinka ne näyttää olevan tai siten kuinka niiden pitäisi olla. (Aristoteles 1982, 7.) Kreikan kielen sana *miimeesis*, jota Aristoteles ilmeisimmin käyttää alkuperäisteoksessaan, tarkoittaa sekä matkimista että esittämistä, ja nimenomaan esittämistä taiteen keinoin. Näyttelijän työskentelyä kuvaavia verbejä onkin muotoutunut aikojen kuluessa useampia; näyttellä, esittää, esiintyä, olla tekevinään, kertoa tekemällä (Arlander 1998, 44), ja kaikki on mielestäni yhtä oikeita tai väriä. Minun tapaani esiintyä teatterissa voisi sanoa jonkinlaiseksi rinnakkaisolemiseksi. Pyrin reagoimaan esityksen maailmassa mahdollisimman luonnollisesti ja aidosti, jolloin näyttelen ja esitän mahdollisimman vähän. Uskon enemmän teatterinäyttämöllä olemiseen kuin näyttelemiseen aivan kuten olen osiossa Hurmelainen näyttelijäntyö tarkemmin kertonut. (Aristoteles 1982, 7 ja 17.)

Aristoteles luonnehtii tragediaa seuraavasti: ”Tragedia on arvokkaan ja loppuun suoritettun, pituudeltaan rajoitetun toiminnan jäljittely; se käyttää koristeellista kieltä... Koristeelliseksi sanon kieltä, johon liittyy rytmi, harmonia ja musiikki. ...se jäljittelee toimivien ihmisten kautta eikä kertomalla; herättämällä sääliä ja pelkoa se tervehdyttää nämä tunteet.” Heti seuraavilla sivuilla hän jatkaa: ”Tragedia on toiminnan ja elämän jäljittelyä, ja elämä on toimintaa: päämäärämme on tehdä jotakin, ei olla jonkinlaisia.... tragediaa ei synny ilman toimintaa, ilman luonteita se sen sijaan on mahdollinen.... Luonne on se mikä paljastaa henkilöiden tarkoitukset, nimittäin mitä he tavoittelevat tai karttavat.... Ajattelunsa henkilöt

paljastavat todistaessaan jonkin väitteen oikeaksi tai vääräksi tai ilmaistessaan jotakin yleispätevää.” (Aristoteles 1982, 23-25.)

Näistä ”lausunnoista” voidaan selvästi lukea, että Aristoteles näki hyvän tragedian kuljettavan tarinaa toiminnan, ei selittelyn kautta kuten komedia. Se jäljitteli yhtä kokonaista tapahtumaa ylevästi, apunaan teatterin sisartaiteet. Hyvän tragedian oli tarkoitus puhdistaa katsojissa heränneet säälön ja pelon tunteet eli tarjota katsojalla henkinen suolihuuhtelu, katharsis. Kaiken kaikkiaan pystyn samaistumaan näihin draaman sääntöihin lukuun ottamatta toiminnan ykseyttä. Toiminnan ykseydellä Aristoteles tarkoitti sitä, että yhden teoksen juoni keskittyy kuvaamaan yhtä tapahtumaa tai toimintaa, jossa kuvattu henkilö on osallisena (Aristoteles 1982, 29). Minun mielestäni teatteriesitys voi kuitenkin punoutua useammasta itsenäisestä tarinasta eikä osien välttämättä tarvitse liittyä toisiinsa. Kokeilinkin tällaista hajanaisempaa ja sattumanvaraisempaa dramaturgiaa taiteellisessa opinnäytteessäni Stadiassa syksyllä 2005.

Ensimmäisen kerran kokeilin sattumanvaraisuutta juonen rakentamisessa jo ensimmäisenä opiskeluvuoteni, kun tein avointa ja suljettua dramaturgiaa käsittelevän esityksellisen tutkielman luokkatovereideni kanssa. Ryhmämme määritteli esityksen kohtaukset, mutta niiden järjestyksen ja esittäjät arvoimme. Tällaisessa työtavassa jäi kaikenlainen arvottaminen pois, koska olimme päättäneet, ettemme halunneet vaikuttaa esityksen kokoamiseen tämän enempää. Iloksemme kokeilumme onnistui ja lopputuloksena oli hieno ja yllätyksellinen esitys, josta pystyi löytämään Aristoteleen vaatiman draaman kaarenkin. Esitystä oli helppo seurata, vaikkeivät kohtaukset seuranneetkaan toisiaan syy-seuraus-suhteessa.

Mietin arpomista myös oman ohjaukseni kohdalla. Siinä kohtaukset olivat itsenäisiä pieniä tarinoita ja niiden sisällä oli omat alut, keskikohdat ja loput. Olisin voinut asettaa kohtaukset lähes mihin järjestykseen tahansa. Toki kokonaisuus olisi ollut erilainen, mutta silti yhtä oikea tai hyvä, vaikkakin se olisi herättänyt katsojassa erilaisia assosiaatioketjuja kuin nyt. Koska esitys ei noudattanut toiminnan ykseyttä eikä kertonut vain yhdestä toiminnasta tai tapahtumasta, se antoi katsojalle vapauden tuntea erilaisia tunteita ja löytää erilaisia tarinoita. En kuitenkaan usko Aristoteleen hermostuneen kokeiluistani, koska McLeishin teos paljasti, ettei Aristoteleen itsensäkaan arvostamat näytelmäkirjailijat aina noudattaneet toiminnan, ajan

ja paikan ykseyttä draamoissaan. McLeish esitteli antiikin tragedioista löytyviä esimerkkejä siitä, miten draaman aika ja oikea aika eivät vastanneet toisiaan. Niiden kirjoittajat olivat vain osanneet luoda illuusion 24 tunnin säännön noudattamisesta erilaisilla silmäkääntötempuilla. McLeish toteaaakin kirjassaan, että: ”Kuten kaikki muukin draamassa, ajan kulumisen mimesis (jäljittely) on hienovarainen ja petollinen taito.” (McLeish 2000, 74-75.)

Nautin McLeishin tavasta paljastaa Runousopin saloja. Edellä mainitsemani ykseydet on monesti nostettu aristotelisen draaman kulmakiviksi, mutta McLeish antoi niiden kaikkien paikkansa pitävyydelle kyytiä. Hätkähdyttävin ”väite” oli ehkä se, että paikan ykseys on täysin italialaisen Lodovico Castelvetro keksintöä. Castelvetroa saamme ylipäänsä kiittää ykseyksien muokkaamisesta nykyiseen muotoonsa vuonna 1570. Lukiessani en löytänyt Runousopista ollenkaan mainintaa paikan ykseydestä ja ehdin jo ihmetelläkin asiaa, ennen kuin McLeish paljasti tämänkin virhetulkinnan. Paikan ykseys on itse asiassa nykyaikaisen illuusioteatterin eikä antiikin draaman luomus. Jos antiikin tragedioita tutkii, ne todellakin siirtyy paikasta toiseen hyvin luontevasti ilman, että katsoja putoaisi kärryiltä. Saman huomaa myös esimerkiksi Shakespearen draamoissa. (McLeish 2000, 72-73 ja 75.)

Helpommin ymmärrettäviä ja seurattavia Aristoteleen ohjeita ovat tragedian laadun määräävät kuusi osatekijää. Ne ovat juoni, luonteet, sanonta, ajattelu, näyttämöllepano ja musiikki. Näiden kuuden lisäksi ei ole muita, kuten Aristoteles totesi jämerästi (Aristoteles 1982, 23-25). Luonteet, sanonnan ja ajattelun sivuutan melko nopeasti, koska en koe niitä kovin tärkeäksi oman teatterinäkemykseni kannalta. Aristoteles on kirjoittanut, että luonteiden tulee olla hyviä, jaloja ja yleviä. Sama pätee sanontaan ja ajatteluun. Mukavalta minusta hyvän tragedian määrittelyssä tuntuu se, ettei sitä ole ilman näyttämöllepanoa ja musiikkia. Olen Aristoteleen kanssa täysin samaa mieltä. Kun listaan saisi vielä lisätä tanssin ja liikkeen, se olisi minulle täydellinen. Toisaalta tanssin puuttuminen on hyvin luonnollista, koska antiikin teatteri oli valmiiksi paljon tanssillisempaa kuin nykypäivän teatteri. Tanssi omana taidemuotonaan oli tuskin edes tunnustettu Aristoteleen aikana. Se kuului kansantaiteisiin, joita Aristoteleen kaltaiset aristokraatit eivät erityisesti arvostaneet. Muutenkin eri taidemuotoja käsiteltiin antiikissa erillään toisistaan vaikkakin niitä arvostettiin yhtä paljon, kunhan ne vain esitettiin korkeakulttuurin edellyttämin keinoin.

Mielessäni heräsi jännittävä ristiriita puheteatterin ja sanattoman teatterin paremmuudesta Aristoteleen silmissä Runousopin lauseesta: ”Mitä tehtävää puhujalla olisi, jos ajatus olisi selvä ilman sanoja?” Aristoteles jatkaa vielä toteamalla, että toiminta on selvää selityksittä, mutta puhujan on luotava sama vaikutelma kielen avulla (Aristoteles 1982, 51). Tästä voi mielestäni vetää sen johtopäätöksen, että Aristoteles arvosti enemmän hyvää tekstiä kuin hyvää esitystä, koska oli vaikeampaa luoda vaikuttava teksti kuin vaikuttava esitys. Olen samoilla linjoilla Aristoteleen kanssa, vaikka haluaisinkin muistuttaa Aristotelestä siitä, että puhujan voi jättää kokonaan poisikin teatterista. Minä tein niin omassa opinnäyteohjauksessani, koska toiminta kertoi kaiken tarpeellisen. Teksti ei tuonut esitykseen mitään lisää. Antiikin teatterissa musiikki ja tanssi olivat automaattisesti sanataiteen rinnalla toiminnan, tunteiden ja ajatusten esittämisessä ja jäljittelemisessä (McLeish 2000, 17), joten on vaikea tietää, mitä Aristoteles lopulta tarkoitti. Mielestäni on kuitenkin hienoa, että puhujasta ja tekstistä voi nykyteatterissa myös luopua kokonaan.

Aristoteleen kuudesta tragedian laadun määräävästä tekijästä minulle suurimmassa osassa on juoni. Aristoteleen mukaan hyvän tragedian juoni noudattaa kaavaa alku, keskikohta ja loppu. Tragedian juoni on sen mittainen, että muisti voi helposti sen hallita. Juonen sisältämän tapahtumaketjun tulisi sallia todennäköisen tai välttämättömän tapahtuminen. Aristoteleelle se tarkoitti joko sankarin ajautumista onnesta epäonneen tai päin vastoin. Minulle koko juonen kaarellisuus ei ole välttämätöntä, koska hyvä juoni voi mielestäni punoutua myös itsenäisistä, pienemmistä tarinoista, jotka yhdessä tuottavat katsojan päässä vapaita assosiaatiota ja mahdollisia ketjuja. Monesti kuitenkin vaikka haluaisinkin pyrkiä ulos syy-seuraus-suhteista kirjoittaessani draamaa, huomaan jonkinlaisen kaaren silti muotoutuvan. Olen niin kiinni länsimaisessa alku, keskikohta, loppu –ajattelussa. Ei tässä sinänsä mitään pahaa ole, mutta minua kiinnostaa etsiä myös toisenlaisia tapoja kertoa tarinaa.

Aristoteles mainitsee yhä uudestaan kärsimyksen Runousopissa. Hänen mielestään taiteen pitää sisältää kärsimystä, pelkoa ja sääliä herättäviä ominaisuuksia, koska taiteen on tarkoitus puhdistaa nämä tunteet. Tätä puhdistusta Aristoteles kutsuu katharsikseksi. Katharsis tapahtuu kun katsoja saa taiteen turvaamana kokea kärsimystä, pelkoa ja inhoa ilman, että hän joutuu kohtaamaan niitä oikeassa elämässä. Tämä tuottaa Aristoteleen mukaan ihmiselle nautintoa.

Seuraan Aristoteleen jalan jälkiä uskoessani, että voimakkaat tunnereaktiot ja sitä kautta saadut ymmärryksen hetket opettavat, puhdistavat ja ehkäpä parantavatkin ihmistä. Hyppään kuitenkin Brechtin puolelle siinä, etten halua tunnekuohujen jäävän vain katsojan omaan mieleen. Tärkeämpää minulle on se, että teatterin aiheuttamien oivallusten avulla katsoja voi herätä muuttamaan toimintaansa ja siten vaikuttaa koko yhteiskuntaan. (Aristoteles 1982, 8 ja 17; Niemi 1975, 148.)

Aristoteles sytytti mielessäni uuden ristiriidan kirjoittaessaan, että tragedian kuuluu kuvailla yleisesti tunnettuja henkilöitä ja tapahtumia todennäköisten, mahdollisten tai välttämättömien tapahtumien avulla (Aristoteles 1982, 31). Mielikuvitukselle hän ei jättänyt paljonkaan tilaa. Jäin miettimään, miten fiktio ja keksityt tarinat sopivat tällaiseen teatterinäkemykseen. Mietelmissäni huomasin, että komediat kertoo usein keksityistä hahmoista ja tapahtumista, kun taas vakava draama on tekijälleen koettua elämää ainakin jollakin tasolla. Omakohtaisuus ja tietyn syyn vuoksi valittu aihe tai teema tuo teatteriin aina vakavuutta ja koskettavuutta, kun komediassa on enemmän tilaa fiktiolle. Lopulta tulin siihen tulokseen, että todennäköisesti Aristoteleen teatterinäkemys vaikuttaa kovin mielikuvituksettomalta, koska Runousoppi käsittelee tragediaa. Ehkä fiktio ottaisi paikkansa Aristoteleen teatterissa, jos komediaa käsittelevä Aristoteleen teos löytyisi.

Aristoteleen opit elävät edelleen nykypäivän teatterimaailmassa. Parhaimman esimerkin tästä olen saanut kahdella Jorma Kairimon vetämällä kirjoittamista ja dramaturgiaa käsitelleellä kurssilla Stadiassa, joista kerron myöhemmin työssäni tarkemmin. Vasta tätä työtä tehdessäni huomasin, miten tarkkaan Kairimo oikeasti on omaksunut Aristoteleen opit varsinkin juonen kehittelystä. Toinen hauska käytännön oppi, jonka huomaan ainakin tietyssä määrin pätevän nykyaikaankin, on Aristoteleen ajatukset syistä kriitikoiden moitteisiin. Hän toteaa, että huonoa kritiikkiä tulee, kun on sanottu jotain mahdotonta, järjenvastaista, loukkaavaa, ristiriitaista tai taiteen vaatimusten vastaista (1982, 72). Tätä listaa noudattamalla pysyy varmasti helpommin ”oikealla” tiellä, mutta minulle hyvä kritiikki ei ole tärkeintä teatterissa. Minä haluan saada ihmiset ajattelemaan teatterillani ja se pakottaa silloin tällöin herättämään kuohuntaa, vastusta ja ristiriitoja. Näin en ehkä pääse kriitikoiden lemmikiksi, mutta pysynpä ainakin rehellisenä arvoilleni.

2.2 Bertolt Brechtin eppinen teatteri

Bertolt Brechtin kirjalliset tuotokset eivät olleet minulle kovinkaan tuttuja ennen tätä työtä. Olin tutkinut jonkin verran Brecht-aiheista kirjallisuutta ensimmäisellä vuosikurssilla Stadiassa osallistuessani avointa ja suljettua dramaturgiaa käsittelevän esityksellisen tutkielman tekemiseen, mutta muuten tietoni eepisestä teatterista rajoittuivat lukion teatteriopin ja Timo Kallisen teatterihistorian luentoja antiin. Lisäksi olin nähnyt kaksi Brechtin näytelmää melko uskollisesti hänen oppinsa mukaan esitettyinä. Näiden kokemusten perusteella eppinen teatteri hahmottui minulle vieraannuttamiseksi, yhteiskunnallisen kantaottavuuden ja ei-eläytyvän näyttelijäntyylin muodossa.

Luettuani Brechtin valtavan tuotannon Teatterin pienen organonin, joka sisältyy kirjaan Bertolt Brecht kirjoituksia teatterista sekä Irmeli Niemen kirjoituksia Brechtistä kirjasta Nykyteatterin juuret löysin yllättäviä samaistumispintoja Brechtin ajatuksiin: minäkin haluan puhalttaa pölyt pois klassikoista pukemalla ne uuteen draamalliseen asuun. Tajusin noudattavani eepisen teatterin ihanteita myös siinä, etten halua pakottaa esityksen juonta aristotelisen kaaren mukaiseksi vaan kiinnostukseni kohdistuu kollaasimaiseen dramaturgiaan.

Suhteeni Brechtin eepiseen teatteriin on muuttunut tämän tutkimusmatkan myötä. Ennen eppinen teatteri oli minun teatterikartallani aivan oma palasensa. Selkeiden sääntöjensä ja muotokielensä ansiosta se ei sekoittunut mihinkään muuhun vaan oli hyvin selkeästi itsensä. Se oli banderolleineen ja pahveille kirjoitettuihin väliotsikoihin suorastaan oma taiteen lajinsa eläytymisen mahdollistavan teatterin rinnalla. Nyt kuitenkin tajuan, miten hyvin Brecht on Runousoppinsa lukenut, ja miten samanlaisia tavoitteita minulla ja Brechtillä teatterissa on. Brechtin eepisestä teatterista voisi kirjoittaa sivukaupalla, mutta estääkseni sitä jyräämästä serkamolaista teatterinäkemystä, olen aivan kuten Aristoteleenkin kanssa ”sopinut” kirjoittavani tässä enimmäkseen näkemystemme yhteneväisyyksistä.

Brechtin eppinen teatteri, jota hän itse kutsui myös dialektiseksi ja tieteiden aikakauden teatteriksi, sai alkunsa Brechtin halusta uudistaa aristotelinen teatteri vastaamaan oman aikansa yhteiskunnan tarpeita sekä herättää ihmiset turtumuksesta ja teatterin passivoivasta

lumouksesta. Tunteiden sijasta Brecht halusi sitoa teatterin järkeen ja rationaaliseen maailmankuvaan. Hän suhtautui teatteriin kuin tieteeseen ja siksi hän halusi käyttää teatteria tieteellisen kokeilun ja todistelun välineenä. Brechtin aika eli postmoderni aika oli tapahtumiltaan erittäin voimakkaasti ja nopeasti muuttuvaa sekä usein hajanaistavaa ja erilleen repivää. Tämä vaikutti myös teatteriin, jossa tarinan kerronta muuttui monitahoiseksi ja ei-lineaariseksi. Tarinoita ei ollut enää vain yksi vaan niitä saattoi olla useampia limittäin. (Brecht 1967, 304-305 ja 320; McLeish 2000, 56-57; van Kerkhoven 1993, 28-29.)

Brechtin ajan muutosvoimina jylläsivät natsit ja tiede. Tekniikka kehittyi ja tiede löysi yhä uusia keinoja käyttää luonnonvaroja hyväkseen. Taiteessa puolestaan oli havaittavissa tunteellista ylikuuhuntaa, kun porvaristo pönkitti taiteella itseään ja pakeni todellisuutta välittämättä taiteen laadusta tai sisällöstä. Brechtin mielestä tiedettä käytettiin väärin, kun sitä ei valjastettu parantamaan ihmisten oloja, ja syytti siitä porvaristoa. Teatterin lama oli niinikään porvareiden syytä, koska heille suunnatuissa näytelmissä vain peiteltiin ristiriitoja, idealisoitiin maailmaa ja hyssyteltiin epäkohtien olemassa oloa. Tiede ja taide olivat molemmat Brechtin mielestä olemassa tarjotakseen ihmiselle helpotusta; tiede elättämisessä ja taide huvittamisessa. Uudenlaisella teatterilla Brecht halusi vaikuttaa ympärillään jyllääviin muutosvoimiin ja luoda hyödyllistä taidetta hyödyllisen tieteen rinnalle. (Brecht 1967, 306-307 ja 310 sekä 325; Niemi 1975, 147 sekä 149-151 ja 159-161.)

Brecht kehitti teatteriteorioitaan ja korjasi teatterinäkemystään koko elämänsä ajan. Uransa alkupuolella Brecht kutsui teatteriaan eppiseksi teatteriksi. Siinä korostui tieteellinen näkökulma, yhteiskunnalliset periaatteet ja ihminen teatterin tutkimuskohteena. Omaksuttuaan oppeja behavioristeilta ja Marxilta Brecht otti teatterinsa malliksi materialistisen dialektiikan ideologian, jossa oppiminen ja huvi asetettiin vastakkain korostaen kuitenkin oppimisen etusijaa. Muina vastavoimina tässä Brechtin dialektisessa teatterissa toimivat vallitsevat ympäristötekijät, kuten luokkaristiriita ja olosuhteita muuttava, aktiivinen ihminen. Materialistisen dialektiikan ideologiasta poiketen Brecht halusi pitää oppimisen ja viihtymisen erillään teatterissaan. Hän uskoi, että oppiminen toi mukanaan kriittisyyttä ja teatterikatsoja alkoi itse aktiivisesti laittaa järjestykseen hänelle esitettyjä asioita. Mutta vasta teatterin

vapauduttua valtaa pitävien palvelemisesta oppiminen pystyi muuttumaan viihtymiseksi ja päin vastoin. (Aristoteles 1982, 8 ja 17; Brecht 1967, 304 ja 322; Niemi 1975, 148-151).

Vuonna 1955, vain vuotta ennen Brechtin kuolemaa, kirjoitetussa kirjeessä esittäytyy vielä kerran hieman toisenlainen Brecht. Kirjeessä Brecht selittää Brecht Berliner Ensemblen toimintaperiaatteita seuraavasti: esittää yhteiskunta ja ihmisluonto muutettavana, esittää ihmisluonto luokkajaosta riippuvaisena ja aidosti ristiriitaisina, ristiriidat yhteiskunnallisina ristiriitoina, tehdä dialektisesta tarkastelutavasta viihdyttävä ja luoda realismista ja runoudesta yhtenäisyys (Niemi 1975, 176). Tämä teatterinäkemys eteni eepisistä vaiheista poiketen yleisistä yhteiskunnallisista periaatteista kohti teatterin esitystapaa, ohjelmistoa ja sen vaikutusta yhteiskunnassa. Se korosti tieteellisen näkökulman sijasta katsojan viihtyvyyttä ja ristiriitojen olemassaolon välttämättömyyttä taiteen aineksena. (Brecht 1967, 322; Niemi 1975, 176-177.)

Jos Aristoteleen ”sana” teatterissa oli kärsimys, Brechtin teatterin voi sanoa perustuneen ristiriitaan ja vastakkain asetteluun eli dialektiikkaan. Brecht löysi ristiriitaa ja vastakkain asettelua kaikkialta; ihmisistä, näyttelijäntyöstä ja yhteiskunnasta. Tämä näkyi Brechtin työssä teoreettisen ja käytännön työn voimakkaana linkittymisenä. Näytelmissään hän puolestaan yhdisti ajankohtaisen ja perinteen. Hänen oppeihinsa ristiriitaisuus liittyi oppimisen ja viihtymisen sekä kriittisyyden ja nautinnon vastakkain asetteluna. -Brechtä nimittäin epäilytti estääkö katsojan kriittinen asenne taiteellisen asenteen. (Niemi 1975, 185).

Brecht lähti epäilyksistään huolimatta kehittämään eepisen teatterin kulmakiveä, vieraannuttamisefektiä, koska eläytyminen oli hänestä vaarallista, ei pelkästään teatterissa vaan myös yhteiskunnassa. Ääriesimerkkinä tästä olivat Hitlerin kaltaiset teatraaliset ja tunteisiin vetoavat poliitikot, jotka saivat kansan toimimaan tahtonsa mukaan.

Karismaattisesta puhujasta lumoutuneet kuulijat eivät ymmärtäneet kritisoida kuulemaansa ja kammottavia asioita pääsi tapahtumaan. Brecht halusi puhkaista tämän kuplan ja vapauttaa teatterin palvelemasta yleistä näkemystä. Brechtä ei pelottanut nousta vallitsevia oloja vastaan, koska hän oli ymmärtänyt mielestäni erään äärimmäisen tärkeän asian: jos taiteen halusi pitää puolueettomana, sen oli palveltava hallitsevan puolueen tavoitteita (Brecht 1967,

315), ja sitä Brecht nimenomaan vastusti. Näytelmien tasolla tämä tarkoitti sitä, että näytelmät ottivat aiheensa porvarillisesta syntytaustasta ja aihepiiristä, vaikkei näytelmillä haluttu pönkittää porvariston asemaa. (Brecht 1967, 313; Niemi 1975, 151-175).

Aristoteles piti ihmistä luonteeltaan loputtoman uteliaana. Hänen mukaansa ihminen ei tyydy vain havaitsemaan vaan hän pyrkii myös kritisoimaan, arvioimaan ja tekemään vertailuja. Brecht ei täysin luottanut tähän vaan varmistaakseen katsojan kriittisen asenteen näkemäänsä kohtaan hän käytti vieraannuttamista. Irmeli Niemi on kirjassaan määritellyt vieraannuttamisen seuraavasti: ”...se [vieraannuttaminen] on teatterin esittämän tapahtuman ja sen esitystavan välille aiheutettu ristiriita, jonka avulla katsoja saadaan suhtautumaan näkemäänsä uudella tavalla.” (Niemi 1975, 157). Brecht pani näytelmiensä hahmot suhtautumaan esityksen tapahtumiin hämmästyneesti, jolloin myös katsojan arvioinnin tarve ja kriittisyys heräsi. Brecht häivytti esityksen hahmoista ja tapahtumista tietoisesti kaiken tutun ja itsestään selvän. Tarkoituksena oli korostaa yhteiskunnan epäkohtia ja tapahtumien syy-seuraus-suhdetta. (Brecht 1967, 305; McLeish 2000, 17-18; Niemi 1975, 157.)

Yksi Brechtin vieraannuttamiskeinoista oli asioiden ristivalottaminen. Sillä hän esti niin esiintyjää kuin katsojaakin eläytymästä ja herätti huomiota, kummastusta ja uteliaisuutta tuttuja asioita kohtaan. Vieraannuttaminen myös horjutti uskoa välttämättömyyteen ja osoitti ratkaisemattomia ongelmia. Brecht ei halunnut esittää tapahtumia itsestään selvinä ja luonnollisina, koska muuten katsojassa ei olisi herännyt selitystä vaativaa oloa eikä tarvetta miettiä yhteiskunnallisia ja poliittisia asioita, eikä ennen kaikkea tarvetta toimia vääryyksien korjaamiseksi. (Heinonen & Reitala 2001, 44-45; Pohjola 1986, 438.)

Vieraannuttamisefektin luomiseksi Brecht käytti hyväkseen myös moniperspektiivistä havainnointia. Hänen näytelmissään esiintyi erilaisia ulkopuolisia kommentoijia, jotka eivät osallistuneet näytelmän tapahtumiin vaan vain kommentoivat niitä saaden katsojan eläytymisen herpaantumaan. Tällaisia hahmoja olivat esimerkiksi kuoro, ohjaajahahmo ja laulajat. Joskus myös näytelmän henkilöt kommentoivat tapahtumia ulkopuolisen tavoin. Brecht meni vieraannuttamisessa jopa niin pitkälle, että hän toi näyttämölle paranteeseja ja sivuotsikoita julisteina, banderolleina tai seinälle heijastettuina. Näiden tarkoituksena oli

ohjata katsojan ajatukset Brechtin haluamaan suuntaan. Lisäksi hän omaksui elokuvista mahdollisuuden leikata näytelmän kohtauksia ajasta ja paikasta toiseen. Tästä kehittyi montaasi-tekniikka, joka mahdollisti kohtausten keskinäisen kommunikoinnin. (Heinonen & Reitala 2001, 29; Niemi 1975, 167; Pohjola 1986, 441-442.)

Vieraannuttamisella ei pyritty tyydyttämään katsojan tottumuksia vaan muuttamaan niitä. Kriittisen asenteensa myötä katsoja tavallaan osallistui tuotantoon ja oli vuorovaikutuksessa esityksen kanssa, mikä oli ainutlaatuista aikansa teatterissa. Brecht halusi vapauttaa katsojan ”näyttämön lumouksesta”, vaikka häntä arveluttikin, kuten aiemmin mainitsin, voiko kriittinen katsoja nauttia teatterin tarjoamasta elämyksestä. Loppujen lopuksi Brecht kuitenkin halusi teatterinsa tuottavan älyllisen oppimisen ja kriittisen kummastelun ilon lisäksi myös taide-elämyksiä ja viihdettä. (Brecht 1967, 313; Niemi 1975, 151-152, 158 ja 160-162 sekä 175).

Näyttelijäntyyön uudistaminen oli Brechtin mielestä tärkeintä vieraannuttamisen synnyttämiseksi, vaikka esitykseen vaikuttivat osaltaan myös lavastajien, naamioitsijoiden ja puvustajien luomat visuaaliset elementit, muusikoiden soittama musiikki, koreografit ja teksti. Niinpä Brecht kohdisti arvostelunsa kaikkiin teatterin osa-alueisiin. Hänen mielestään oli järjetöntä, että teatterin luoma vajanainen jäljennös maailmasta herätti katsojassa voimakkaampia tuntemuksia kuin maailma itse. Klassiset näytelmätekstit eivät kelvanneet Brechtille sellaisenaan, koska aika vaati yksinkertaisia kuvauksia tavallisista ihmisistä eikä kohtalon vääjäämättömyyttä kuvaavia periaatenaiteita. Vastuun tekstiuudistuksesta Brecht asetti ohjaajalle, jonka oli osattava lukea klassisia tekstejä niin, että niistä löytyi hänen oman aikansa teatterikatsojaa kiinnostavia asioita. Kiinnostuksen ylläpitämiseksi Brecht halusi ottaa teatteriinsa mukaan myös muiden taiteiden, kuten sirkuksen, kiertävien laulajien ja mykän filmin, muotoaineita. (Brecht 1967, 309-310 ja 320-321; Niemi 1975, 148-151 ja 165-167.)

Vaikka Brecht ”kutsuikin” eeppisen teatterin avuksi kaikki näyttelemisen sisartaiteet, hän ei kuitenkaan halunnut luoda wagnerilaisia kokonaistaideteoksia. Hän ei halunnut eri taiteen alojen sulautuvan teatterissa yhteen vaan pysyvän erillisinä osina ja palvelevan vieraannuttamisen pyrkimystä. Kokonaistaideteoksen etsiminen on minulle Brechtistä poiketen tärkeää. Haluan kutsua näyttelemisen sisartaiteet mukaan teoksiini nimenomaan

palvelemaan yhteistä taiteellista päämäärää. Vaikuttavimpia esityksiä minulle ovat olleet sellaiset teokset, joissa tanssi, laulu, näytteleminen, äänimaailma ja visuaaliset elementit ovat liukuneet toisiinsa niin, ettei selkeitä rajapintoja ole voinut huomata. Tässä toteutuu minusta teatterin ihme, jossa kaikki on mahdollista ja mahdollisuudestaan huolimatta todennäköistä, kuten Aristoteles sanoo.

Brechtin ei-eläytyvä näyttelijäntyö perustui niin katsojan kuin esiintyjänkin eläytymisen estämiseen, esiintyjän muihin ihmisiin ja itse itseensä kohdistamaan tarkkailuun sekä yhteiskunnallisen näkökulman valitsemiseen. Kehittäessään ohjeistoa vieraannuttavalle näyttelijäntyölle Brecht käytti hyväkseen muun muassa kiinalaisen teatterin näyttelijätaidetta. Siihen perustui esimerkiksi eepin teatterin pyrkimys torjua niin sanottu neljännen seinän illuusio. Sen mukaan näyttelijän kuului olla koko ajan tietoinen siitä, että hän on katsottavana. Hänen piti tarkkailla koko ajan itseään ja näyttelemistään. (Brecht 1967, 313 ja 315-316; Niemi 1975, 158-160.)

Kiinalaisesta näyttelijätaiteesta on omaksuttu myös se, että näytelmän hahmot puntaroivat vaihtoehtojaan katsojan edessä ennen kuin toimivat. Näin katsoja ei pääse eläytymään esitykseen vaan hän tulee tietoiseksi hahmojen vaihtoehtoista, myös niistä joita hän ei käytä, ja ratkaisuihin vaikuttaneista syistä. Eepisessä teatterissa näyttelijä ei elänyt rooliaan vaan hän esitti sen ulkopuolelta viileästi kertoen; eepisesti. Näyttelijä ja rooli eivät saaneet yhdistyä vaan näyttelijän kuului suhtautua ihmetellen niin näytelmän tapahtumiin kuin roolihenkilöönsäkin. Hän ei myöskään saanut salata näyttelemistään tai puhua ”papillisella paatoksella”. (Brecht 1967, 313 ja 315-316; Niemi 1975, 149-151.)

Brecht ei kannattanut eläytymistä näyttelijäntyössä, koska hänestä oli vaikeaa ja rasittavaa synnyttää illasta toiseen tiettyjä tunteita tai tunnelmia. Hänestä yksinkertaisempaa oli tunteiden ja tunnelmien ulkoisten tunnusmerkkien esittäminen. Täysin Brecht ei kuitenkaan halunnut eläytymistä sivuuttaa, mutta hän sanoi sen sopivan parhaiten harjoitusvaiheeseen. Brecht neuvoi näyttelijöitä ammentamaan yhtä aikaa näytelmän tarinasta ja todellisuudesta. Tarkkailemalla muiden ihmisten tapoja reagoida erilaisissa tilanteissa ja valitsemalla roolihaamoa parhaiten kuvaavat eleet näyttelijät pystyivät luomaan rooleistaan oikeiden

ihmiskohtaloiden kaltaisia kaikessa ristiriitaisuudessaan. (Brecht 1967, 313- 315 ja 324-325; Niemi 1975, 151-152 sekä 160.)

Minulle yksi Brechtin ihanimpia näyttelijäntöön ohjeita on se, ettei näyttelijä saa kiirehtiä roolinsa rakentamisessa. Hän ei saa ”ymmärtää” rooliaan liian nopeasti eikä pitää sitä automaattisesti luonnollisena. Kun näyttelijä pitää mielessään kaikki vaihtoehdot, miten hänen roolihahmonsa missäkin tilanteessa voisi toimia, myös yleisölle on mahdollista nähdä nämä vaihtoehdot ja miettiä miksi, roolihenkilö toimi kuten toimi. Brecht neuvoi näyttelijää pitämään mielessään ensimmäiset reaktionsa, joita tunsu roolia lukiessaan. Nämä varaukset, kriittisyydet, hämmentävät, oudot ja erityiset huomiot näyttelijän tulisi säilyttää työssään esityksiin asti. Näyttelijän ei ole pakko hyväksyä kaikkia roolihahmonsa valintoja vaan hän saa näyttää epäilyksensä esiintyessään. Siten yleisökin saa mahdollisuuden olla eri mieltä näytelmän totuuden kanssa. (Brecht 1967, 316.)

Ristiriitaa Brechtin näyttelijäntöön opeissa minussa herättää se, että hän totesi pahimman kritiikin minkä näyttelijä voi saada olevan se, että hänen ei sanota näytelleen esimerkiksi kuningas Learia vaan että hän oli kuningas Lear (1967, 313). Ollessani näyttämöllä minä yritän kaikin tavoin olla näyttelemättä. Haluan elää roolihenkilöni maailmassa, jolloin toimintani ei näytä esittämiseltä vaan paremminkin olemiselta. Olen oppinut pitämään tällaisesta näyttelijäntööstä niin esiintyjänä kuin katsojanakin työskenneltyäni Juha Hurmeen kanssa. Hurme on joskus harjoituksissa kieltänyt esiintyjää näyttelemästä, koska lopputulos on näyttänyt teennäiseltä ja epätodelliselta. Yhtä aikaa Hurme käyttää hyvin brechtiläisiä vieraannuttamiskeinoja, kuten kaikkitietävää kertojaa ja suoraan yleisölle puhumista teoksissaan (liite 1). Toisaalta ristiriidasta huolimatta tässä on hieno todistus siitä, miten kerran teatterin pelastamiseksi tehdyt uudistukset ovat muuntuneet palvelemaan oman aikansa teatterin tarpeita, juuri niin kuin Brecht halusikin.

Eeppinen teatteri pyrkii nimensä mukaisesti kertomaan asioista. Erotukseksi aristotelisestä tai draamallisesta teatterista se ei tarjoa elämyksiä vaan kuvia elämästä. Brecht loi useita kaavioita siitä, miten hänen eeppinen teatterinsa eroaa draamallisesta teatterista. Selkeimpiä eroja oli kolme: draamallisessa teatterissa jännitys kohdistuu toiminnan tulokseen, loppuun,

kun taas eeppisessä teatterissa toiminnan kulkuun. Draamallisessa teatterissa kohtaukset liittyvät toisiinsa ja etenevät suoraviivaisesti, kun taas eeppisessä teatterissa jokainen kohtaus käsitellään itsenäisenä ja ne etenevät kaartaen ja mutkitellen. Alun perin Brecht näki eeppisen teatterinsa vastakohtana Aristoteleen tiukkaa syy-seuraus-suhdetta noudattavalle draaman rakenteelle, vaikka lopulta miehistä löytyy paljonkin yhtäläisyyksiä niin teatterillisessä kuin maailmankatsomuksellisessakin mielessä; he molemmat taistelivat teatterin rappiota vastaan, tunsivat laajasti historiaa ja kunnioittivat toisia filosofeja, tutkijoita sekä teatterintekijöitä. (Heinonen & Reitala 2001, 43; Niemi 1975, 168; Pohjola 1986, 441.)

Brechtin kirjoittaman Teatterin pienen organonin voi sanoa mielestäni vastaavan Aristoteleen Runousoppia. Organonissa Brecht muun muassa kutsuu juonta, faabelia, näytelmän sieluksi aivan kuten Aristoteleskin Runousopissaan. Brechtin teatterissa juoni pyrkii ”...avaamaan yhteyden tieteen ja taiteen välille ja luomaan asenteen, joka olisi produktiivinen sekä luontoa että yhteiskuntaa kohtaan.” (Niemi 1975, 172.) Brechtille juoni ei ollut vain sisällöllinen vaan myös rakenteellinen tekijä. Vaikka juonen jokainen osa toimi itsenäisesti lähes kuin näytelmä näytelmässä omine rakenteineen, Brecht myös vaati juonen osien asettamista huolellisesti toisiaan vastaan. Taiteelliseksi opinnäytteekseni ohjaamani vartalollinen tutkielma 91-54-88 noudatti tällaista itsenäisten kohtausten logiikkaa. Brechtiläisen teatterin tarkoitus ei ole saada katsojaa heittäytymään ”...tarinaan kuin virran vietäväksi,” ja siksi Brecht vaati, että: ”-- on yksittäiset tapahtumat solmittava toisiinsa niin, että solmukohdat ovat näkyvissä. Tapahtumat eivät saa seurata toisiaan huomaamattomasti, niitä on välillä päästävä arvostelemaan” (Brecht 1967, 319). Korostaakseen ja selventääkseen solmukohtia Brecht käytti esimerkiksi pahveille kirjoitettuja väliotsikoita, mutta minulle riittivät ohjauksessani pienet draamalliset ”välipalat”.

Brechtin ja minun ajatukset yhtyvät myös halussamme tuulettaa klassikoita. Uusi idea tutun esittäminen uudessa valossa ei suinkaan ole vaan sitä on käytetty tehokeinona läpi teatterihistorian. Vanhat vieraannuttamiskeinot esittivät tutut asiat uudella tavalla niin, etteivät ihmiset voineet vaikuttaa asioihin. Brecht puolestaan halusi verhota tuttuuden outoon valoon nimenomaan saadakseen poistettua asioista liiallisen tuttuuden, joka esti ihmisiä puuttumasta yhteiskunnan kummallisuuksiin. Minun tarpeeni tuulettaa klassikoita ja pukea ne uuteen asuun perustuu puhtaasti siihen, että klassikot ovat usein mielestäni tylsiä sellaisenaan. Haluan löytää

vanhoista hienoista teksteistä uusia puolia, jotta nykyihmiset voivat samaistua niihin. Brecht neuvoi nostamaan tekstistä esiin nykypäivässä tärkeitä asioita vieraannuttamisen keinoin. Minua puolestaan kiinnostaa vanhojen tarinoiden tuominen nykypäivän kontekstiin. Olen nähnyt 1990-luvulla Kansallisteatterissa hienon esimerkin tällaisesta klassikosta, kun Reko Lundan toi Tsehovin Lokin perisuomalaiselle kesämökille. Pystyin samaistumaan täydellisesti huokaileviin ja pahoin voiviin hahmoihin sekä heidän turhautuneisuuteensa, koska näin heidät minulle tutussa ympäristössä. Näytelmän henkilöt alkoivat sääliä minua ja löysin paljon epäkohtia, jotka halusin välttää omassa tai läheisten elämässä muuttamalla totuttuja toimintamallejani. (Brecht 1967, 311 ja 313; Niemi 1975, 157-158.)

Yhdyn Brechtin mielipiteisiin myös siinä, että ihmiset ovat äärimmäisen ristiriitaisia, ja siten äärimmäisen mielenkiintoisia. Kirjoittaessani huomaan, etten millään tahdo hyväksyä ristiriitoja luomissani hahmoissa vaan yritän kuljettaa tarinaa ”niin kuin sen kuuluu mennä”. Totuus on kuitenkin se, että mitä ristiriitaisempia näytelmien hahmot ovat, sitä helpompaa heihin on samaistua ja vaikuttua heidän tekemisistään. Varsinkin jos juoni kertoo mistä mikäkin yllättävä tai epätoivoinen teko juontaa juurensa. Brechtään ei välttää ristiriitaisuuksia näytelmissään vaan hän jopa neuvoo harjoittelemaan kohtaukset erillisinä ja itsenäisinä osina tarinaa. Kohtaukset voidaan harjoitella peräkkäin mutta ilman minkäänlaista syy-seuraus-suhdeajattelua. Näin perustarina kehittyä ristiriitaisella tavalla ja yksittäiset kohtaukset säilyttävät oman merkityksensä ja tuottavat ajatuksia. Kokonaisuus kehittyä aidosti käänteineen sekä hyppäyksineen ja vältetään banaali läpi-idealisointi, kuten Brecht itse asian ilmaisee. (Brecht 1967, 325).

Yhteiskunnallisen vaikuttamisen tarve näyttäytyi minulle yllättäen aivan uudessa muodossa lukiessani Teatterin pientä organonia. Löysin eepisen teatterin periaatteista valtavasti yhteneväisyyksiä forum-teatterin kanssa. En ole forum-teatterin asiantuntija, mutta tiedän vallan väärinkäytön sekä sortajan ja sorretun esiintyvän voimakkaasti sen näyttämöllä, aivan kuten Brechtin teatterissakin. Lisäksi Brechtin harjoitusvaiheessa käyttämä roolinvaihto toimii täysin samoin kuin forum-teatterissa. Brecht panee näyttelijät esittämään toistensa rooleja antaakseen näyttelijöille mahdollisimman monipuolisen kuvan roolihahmoista. Forum-teatterissa roolinvaihdolla taas etsitään vaihtoehtoisia tapoja toimia ja pyritään oikaisemaan

”väärä” toimintamalleja. Molemmissa tapauksissa ihminen näkee itsensä toisten esittämänä ja toivottavasti uusin silmin, jolloin hän voi miettiä omaa toimintaansa. Eniten tietoa omasta hahmostaan näyttelijä saa siitä, miten muut roolihahmot tätä kohtelevat. Brecht sanookin hienosti, ettei yhteiskunnan pienin yksikkö ole yksi ihminen vaan kaksi ihmistä, koska vain peilaamalla itseämme toisten kautta, tiedämme todellisen paikkamme sekä yhteiskunnassa että näyttämöllä. (Brecht 1967, 316-317.)

Yhdessä teoreettisten kirjoitusten kanssa Brechtin tuotanto avasi tietä uudelle teatterille sekä asetti sille tehtäviä, tavoitteita ja ratkaisumalleja. Teatterin ja kaikkien muidenkin taiteiden tehtäväksi Brecht antoi viihdyttää tieteen aikakauden lapsia aistillisesti ja iloisesti. Kaikki taiteet kun Brechtin mielestä kuitenkin edistivät taiteista suurinta, elämisen taitoa. Brecht jäljitteli eeppisessä teatterissaan asioita siten, kuinka niiden pitäisi olla. Tai hän ainakin näytti katsojalle missä muutosta tarvittiin. Hän uskoi vilpittömästi teatterin voimaan yhteiskunnallisena vaikuttajana, ja niin teen minäkin, vaikka keinomme vaikuttaa ovatkin jossain määrin erilaiset. (Brecht 1967, 304 sekä 321 ja 323; Niemi 1975, 147.)

3 TANSSI – IHMISKEHON LUMOAVA KIELI

Tanssi tuli teatterin rinnalle elämäni toden teolla lukioaikana. Kävin lähes päivittäin tanssitunnilla ellen useammallakin. Minua ei kiinnostanut tanssin tekninen osaaminen vaan minä nautin liikkumisen ilosta ja vapaudesta. Tanssi tarjosi minulle mahdollisuuden ilmaista itseäni ilman sanoja. Ratkaisevan sysäyksen innolleni yhdistää teatteria, laulua ja tanssia sain opiskellessani lukion jälkeen Jamilahden kansanopistossa musiikkiteatteria. Viimeisen niitin intohimoiselle suhteelleni tanssiin antoi Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmä ja heidän esityksensä Paiste ja Ariel. Tanssijoiden ilmaisu oli esityksessä uskomattoman teatterillista. Jokainen hahmo kertoi omaa tarinaansa ja ilmaisi selvästi tunteita. Esityksen kohtaukset seurasivat toisiaan ilman selkeitä syy- ja seuraussuhteita. Olin aivan sekaisin tanssijoiden mahtavasta tanssitaidosta ja siitä, että heidän ilmaisunsa muistutti niin paljon näyttelemistä. Kaiken huippuna oli teoksen epärealistinen ja voimakkaan assosiatiivinen kerronta. Halusin oppia tekemään jotain samankaltaista.

En ollut ennen tutustunut tanssin historiaan, joten oppiakseni kunnioittamaan ja ymmärtämään uraa uurtaneita tanssitaiteilijoita palasin tanssin alkujuurille. Seuraavassa on matkastani lyhennetty versio.

3.1 Historian hämystä nykypäivään

Ongelmallista tanssin määrittelyssä on se, että tanssin käsite siinä merkityksessä kuin me sen tänään ymmärrämme, on ollut olemassa vasta verrattain lyhyen ajan. Samalla täytyy muistaa, että tanssin käsite sitoutuu pitkälti siihen, miten kehollisuus kulttuurissa ymmärretään. Esimerkiksi itämaisissa kulttuureissa tanssi on kuulunut niin tiukasti uskonnollisten seremonioiden osaksi, ettei sitä ole ajateltu tanssiksi ennen 1900-luvun alkua. Intiaanien keskuudessa tanssi puolestaan miellettiin velvollisuudeksi tai työksi. Tanssin uskonnollinen elementti oli tärkeä myös antiikin Kreikan ihmisille, josta länsimainen sivistys juontaa juurensa, mutta heille tanssi merkitsi myös esittämistä sekä askelia ja kehonliikkeitä. (Parviainen 1992, 103-104 ja 113.)

Antiikin aikana tanssin käsite oli laajempi kuin nykyään. Antiikin tanssitut jumalanpalvelukset olivat usein urheilutapahtuman kaltaisia, spektaakkelimaisia happeninkejä, joissa osallistujat vaipuvat jopa transsiin. Lisäksi tanssilla tarkoitettiin marssivia kulkueita, lasten rytmisiä leikkejä, pallopelejä, jousella ampumista, keihäänheittoa, taistelunäytöksiä, jonglöörausesityksiä, akrobatiaa, trapetsilla kävelyä, tragediateatterin kuoron eleitä ja jopa joidenkin eläinten, kuten kalojen ja lintujen liikkumista. Tanssi oli niin olennainen osa kreikkalaisten jokapäiväistä elämää, että tanssien juhlistettiin jumalien lisäksi kotia, perhettä, häitä, sadonkorjuuta sekä hautajaisia. Tanssi oli sosiaalisen kanssakäymisen muoto. Sen merkitys oli yhteisöllinen, ei seurustelullinen. (Parviainen 1992, 104-112.)

Musiikki, tanssi ja runous olivat antiikissa erottamattomia. Yhdessä ne muodostivat niin sanotun muusain taiteen, jolle koko kreikkalainen yhteiskunta ja sivilisaatio perustui. Platon on aikoinaan teoksessaan *Lait* kirjoittanut liikunnasta näin ja antanut samalla varmasti yhden ensimmäisistä tanssin määritelmistä: ”Liikuntaa on kahta lajia, tanssia ja painia. Tanssissa pyritään toisaalta jäljittelemään muusain ilmaisua suorittamalla liikkeitä yhtäaikaan vapaasti ja

arvokkaasti; toisaalta tähdätään kuntoon, ketteryYTEEN ja kauneuteen harjaannuttamalla jäsenten ja muun ruumiin taipuisuutta ja venyvyyttä ja saattamalla ne ominaiseen rytmiseen liikkeeseen, joka kauttaaltaan läpäisee tanssin ja myötäilee sitä.” Roomalainen Cicero puolestaan on todennut: ”Kukaan ei tanssi, ellei ole humalassa tai henkisesti tasapainoton.” Tämä lausahdus kuvaa hyvin sitä, miten tanssi luhistui asemastaan yhteiskunnan tärkeänä rakennusaineena ja tukipilarina. Rooman hallinnon aikana tanssi muuttui lähinnä irstailuksi, jota harrastettiin vain ja ainoastaan huvitukseksi. Tanssin uskonnollinen merkitys oli hävinnyt samoin kuin sen taiteellinen arvostus. (Parviainen 1992, 111 ja 113-114.)

Aivan kuten teatterikin, tanssi kehittyi uusiin suuntiin vastatakseen muuttuvan yhteiskunnan haasteisiin ja paineisiin. Antiikin muusain taiteen ja uskonnollisen tanssitoiminnan jälkeen merkittävä etappi oli Italian ja Ranskan hoveissa 1400-luvulla syntynyt hoviballetti. Se korosti selkeästi tanssin esittämispuolta, koska sen tarkoituksena oli viihdyttää yleisöä, ei kunnioittaa jumalia. Hoviballetti oli yhdistelmä tanssia, runoutta, musiikkia ja loisteliasta lavastusta, joka punoutui yhteen löyhän draamallisen juonen avulla. Aiheensa hoviballetti otti kirjallisuudesta tarkoituksenaan pönkittää hallitsijan poliittista valtaa. Pikku hiljaa tanssi siirtyi hoveista teattereiden näyttämöille ja esiintyjät ammattilaistuivat. Itsenäisestä tanssitaiteesta voinut vielä kuitenkin puhua, koska hoveista lähteneissä baleteissa oli edelleen laulu- ja puheosuuksia. Teatterin kapinallinen hoveissa syntynyt taidemuoto kuitenkin oli, koska se ei aina noudattanut Runousopin ohjeita ajan, paikan ja toiminnan ykseydestä. Samalla kun hovitanssi aloitti kehityksen kohti klassista balettia, sen rinnalla kehittyi toinen suuntaus: kansantanssit. (Makkonen 1989, 13-15.)

Seuraavan kerran tanssin tekijät alkoivat asettaa uusia vaatimuksia tanssille 1700-luvulla. Heidän mielestään tanssin tuli itse hoitaa esitysten kerronnalliset osiot ilman laulu- ja puheosuuksia, kuten hovibaleteissa oli ollut tapana. Mallia 1700-luvun tanssijat ottivat muun muassa Italian Commedia dell'Artesta sekä ranskalaisesta ja englantilaisesta markkinateatterista, jossa liikunnalla oli keskeinen tehtävä tunteiden ilmaisemisessa. 1800-luvulle tultaessa balletti oli saavuttanut itsenäisen aseman yhtenä taidemuodoista oopperan ja teatterin rinnalla. Näissä niin sanotuissa romanttisissa baleteissa tyylieltyt miimiset jaksot vuorottelivat balettiosuuksien kanssa. Hiljalleen baletin runous ja ilmaisevuus alkoivat

rapistua ja huomio kääntyi tanssijoiden teknisiin taitoihin sekä esitysten visuaaliseen näyttävyyteen. Samalla pantomiimi alkoi kehittyä omaa polkuaan erilleen tanssista (Sarje 1992, 72). (Makkonen 1989, 14-19; Parviainen 1992, 114-115; van Kerkhoven 1993, 20.)

3.2 Tanssin viimeisin vuosisata

Teatteri ja tanssi ovat lähestyneet toisiaan koko 1900-luvun. Pitkä matka on kuljettu antiikin yhteiskunnasta, jossa teatteri kuului jokaisen kansalaisen elämään lapsesta asti. Liikunnallinen kertominen oli jäänyt teatteriin perustuvassa antiikin kulttuurissa puhutun kielen ylivallan alle ja tanssi oli pysynyt vuosisadat syrjässä taiteen näkökulmasta. Vihdoin 1900-luvulla tanssijat ja muidenkin taiteiden edustajat saivat tarpeekseen antiikista lähtöisin olevan renessanssin ylivallasta, jota oli kestänyt jo neljä vuosisataa. Kapina purkautui Louis Horstin mielestä jopa väkivaltaisena haluna uudistaa taidetta. Taiteilijat olivat kyllästyneitä taiteen pinnallisuuteen ja he halusivat takaisin ihmisten juurille, yksinkertaisiin asioihin. Samalla he kääntyivät tavallaan sisään päin. He etsivät ylistämisen aiheita itsestään päin vastoin kuin 1800-luvun romanttiset taiteilijat, jotka taiteessaan kuvasi rakkaansa tai luonnon kauneutta ja ainutlaatuisuutta. (Horst & Russell 1961, 16-18.)

Tanssissa valtaa pitävä baletti oli ”uuden aallon” tanssijoista suorastaan vastenmielistä ulkoisen näyttävyytensä, kaavamaisuutensa ja fyysisen luonnottomuutensa takia. Ärtymystä aiheutti myös viihteellisen vaudeville-teatterin tanssi. Tanssin ”kapinalliset” ottivat valot, puvut ja lavasteet käyttöön tanssiesityksissään ja tanssin pulssi muuttui uuden elämän rytmin mukaisesti nopeaksi, aksentoiduksi, teräväksi ja selväksi. Tanssi sai innoituksensa realistisista asennoista ja liikkeistä, joista muokattiin tanssillisia, runollisia metaforia. Liikkeistä tuli symboleita tutuista asioista, joiden tunnistaminen herätti katsojassa tunteita. Yhä uusia ja uusia tekniikoita ja harjoitusmetodeita syntyi sitä mukaan, kun uusia tanssin opettajia ja tanssijoita ilmestyi. Monet tekniikoista perustui vastakohdille kuten jännitys ja rentoutus, putoaminen ja ylös nouseminen tai supistus ja vapautus. (Horst & Russell 1961, 16-18 sekä 52 ja 94; Makkonen 1989, 20-21.)

Tanssin kehitys keskittyi varsinkin 1920-luvun Yhdysvaltoihin ja Saksaan. Yhdysvalloissa uutta itseilmaisua korostavaa tanssia kutsuttiin moderniksi tanssiksi, Euroopassa se sai nimekseen vapaa tanssi. Huomio kohdistui ulkoisista muotorakennelmista tanssijan sisäisen maailman, sielun ja tunteiden ilmaisemiseen tanssin keinoin. Teokset eivät enää perustuneet roolihahmojen tarinoihin vaan niissä purettiin lyyrisesti suoria ja välittömiä tunteita, kuten iloa, surua tai kamppailua. Tanssilajit erottuivat entistä enemmän toisistaan ja erilaisten tanssisuuntauksien määrä kasvoi. Perinteisen klassisen baletin rinnalle nousivat muun muassa modernin tanssin suuntaukset, joista toinen korosti muotoa ja ilmaisua ja toinen draamallisuutta. (Makkonen 1989, 20-21.)

Tutkija Sally Baines on todennut länsimaisen modernin tanssin historian olleen nopean syklistä, jossa vallankumousta on aina seurannut institutionalistuminen. Jokainen uusi sukupolvi on joutunut päättämään lähteäkö mukaan jo luotuihin ”uusiin suuntiin” vai luodako oma perusta (Parviainen 1992, 118). Kirsi Monni on puolestaan kirjoittanut Tanssi, liikunta ja filosofia -kirjassa julkaistussa artikkelissaan Tanssitaiteen eteneminen itsensä tiedostamisen tiellä, että tanssin muuttuminen on osa yhteiskunnan muuttumista ja sen kieltäminen on poliittinen kannanotto. Monnin mielestä muutos ja siihen liittyvä ikuinen keskenkasvuisuus on juuri se suola, joka saa taiteen tekijät toteuttamaan itseään ja etsimään uutta. Hänelle tanssin kehitys on lista vapautumisia ja löytymisiä, jolta löytyvät muun muassa estetiikan vapautuminen ja monimuotoistuminen, ruumiin vapauttaminen yhden normin muodosta, kertomussisältöjen muuttuminen, kehon omien prosessien löytyminen, unohdettujen kokemusten mieleen palauttaminen ja todellisten tapahtumien tilanteet. Hän perustelee taiteilijoiden inspiraation tehdä työtään sillä, että he antautuvat muotoa työstäville voimille. (Monni 1992, 93.)

3.3 Tanssin käsite

Suomen kielessä sanalla tanssi tarkoitetaan varsin kirjavaa joukkoa tanssimuotoja, kuten kansantanssia, seura- tai paritansseja, balettia, modernia tanssia ja uutta tanssia. Nämä tanssimuodot kuitenkin eroavat toisistaan hyvinkin paljon niin lähtökohdiltaan kuin

historialtaankin (Parvianen 1992, 105 ja 109). Anne Makkosen graduista (1989, 12-13) löytyy määritelmät tanssi on musiikin emotionaalisen sisällön liikkeellistä ilmaisemista sekä tanssi on plastista taidetta, jossa tanssi on sarja muuttuvia kuvia ja tanssija on liikkuva kuvapatsas. Louis Horst ja Carroll Russell (1961, 15) puolestaan toteavat, että tanssi on (sosiaalisena tapahtumana) itsensä viihdyttämistä, fyysinen virike ja tunteiden purkamista toimintana. Kirsi Monnin mielestä tanssiin kuuluu virtaavuus, tanssillisuus ja spontaani kehon liike (Tanssi, liikunta & filosofia 1992, Monni 99). Minulle tanssi on liikettä rytmisissä yksin tai joukossa, musiikilla tai ilman. Tärkeintä tanssissa minulle ovat keho ja liike.

Tanssia voisi selittää ja määrittää miljoonalla eri tavalla, mutta olen tähän poiminut vain muutamia tieteellisiä hienouksia tanssista. Mielestäni ne riittävät kuvaamaan tanssia siitä näkökulmasta, joka minulla on tanssiin.

Anne Makkonen on pro gradu -tutkielmassaan määritellyt tanssitaiteen mielestäni erinomaisen selkeästi verraten sitä samalla teatteriin: ”Tanssitaide vaikuttaa yleisöönsä toisin keinoin kuin sanoja käyttävä teatteri. Ihmisvartalo ja sen liike välittävät katsojalleen ensisijassa visuaalisia kuvia, vapaita assosiaatioita, tunteita ja alitajuisia ärsykeitä, joita on vaikea sanallisesti hahmottaa ja analysoida. Tanssiesitys hahmottuu vielä enemmän tilan ja ajan kautta kuin perinteinen puheteatteri. Esityksen päätyttyä katsojalla ei ole muistissaan sanoja ja niiden välittämää viestiä, vaan ainoastaan vartalon liikkeitä ja niiden välittämiä visuaalisia kuvia, tarinoita, ajatuksia ja tunteita sekä mahdollisesti musiikin sävelkulkua ja tunnelmia.” Tanssi on Makkosen mukaan pyrkimystä ilmaista erilaisten liikkeiden ja muotojen avulla jotakin jo olemassa olevaa ideaa, ajatusta tai tunnetta. (Makkonen 1989, 2 ja 3.)

Tutkittaessa tanssia ilmaisuteorian mukaisesti tanssi nähdään kielenä, jolla ilmaistaan itseään, kokemuksia ja tunteita. Se on tunteiden symbolististen muotojen luomista. Symbolisilla eleillä voidaan tanssissa ilmaista tunteen, tietoisuuden tai intuition ideoita. Tunnetilat muutetaan liikkeeksi ja siten erilaiset tanssit syntyvät erilaisista tunteista. Rudolf Laban, josta kerron hieman lisää seitsemännessä luvussa Kurt Joossin yhteydessä, on yksi esimerkki ilmaisuteoriaa myötäilevistä tanssijoista ja tanssiteoreetikoista. Hän uskoo liikkumisen tunneperäisiin vastineisiin, mutta hänelle tanssi ei ole vain tunteiden vaan nimenomaan

toiminnan kieltä. Imitaatioteoria menee tanssin kielellistämässä vielä hieman pidemmälle. Sen mukaan tanssissa nimittäin kerrotaan kokonainen tarina. Imitaatioteorian mukaan tanssi on esittämistä ja teatteria ilman sanoja. (Makkonen 1989, 13; Sarje 1992, 72.)

Sekä Anne Makkonen että Aino Sarje ovat kirjoituksissaan lainanneet tutkija Susanne K. Langerin määritelmiä tanssista tulkiten häntä tosin hyvin eri tavoilla; Sarje näkee Langerin ilmaisuteorian, Makkonen jäljittelyteorian kannattajana. Langer kuvailee tanssia Makkosen lainaamassa osiossa näin: ”Tanssin liikkeet ovat eleitä, jotka on irrotettu niiden varsinaisista ajallisista, paikallisista ja henkisistä yhteyksistä. Tanssijat esittävät toki aina todellisia liikkeitä, mutta niitä ei ohjaa todellinen tunne vaan kuviteltu tunne.” Makkosen mielestä Langerin tulkinnassa eleet muuttuvat taiteellisiksi elementeiksi, vapaiksi symboleiksi, joita voidaan käyttää tunteiden ja tietoisuuden ideoiden ilmaisemiseen. Tanssi on Makkosen mukaan Langerille virtuaalisen, toiveiden muovaaman, todellisuutta suuremman todellisuuden näkyväksi tekemistä ja siten hänen tanssiteoriansa on ”ylevöitetty” jäljittelyteorian muunnelma, jossa jäljittelyn kohde ei ole todellisuus vaan virtuaalinen maailma. Jos tanssi Langerin mukaan jäljittelisi vain todellisuutta, häntä voisi sanoa myös tutkijaksi, joka näkee tanssin draamallisena taidemuotona. (Makkonen 1989, 12-13.)

Tanssiantropologi Judith Hannan silmissä ”Tanssi on inhimillistä käyttäytymistä, joka koostuu tanssijan kannalta tarkoituksellisista, tahallisen rytmikkäistä, kulttuurisesti muotoutuneista sanomattoman (non-verbal) kehon liikkeiden jaksoista, jotka eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja vaan liikkeellä on luontaista ja esteettistä arvoa.” Hannan näkemyksessä tanssitaide näyttäytyy formalistisen taideteorian mukaisesti muodon estetiikkana. Toisin sanoen kauneus syntyy liikkuvan kehon jännitteistä ja tasapainoista. Tämä määritelmä on mielestäni yhtä hyvä kuin edellisekin määrittelyt, mutta tässä korostuu ongelma, jota minäkin oman taidemuotoni kanssa olen pohtinut: muuttuuko tanssi joksikin muuksi, jos siihen yhdistyy laulu, puhe tai muu ääntely. Entä kuka määrittää sen, mikä on tavanomaista motorista toimintaa? (Tanssi, liikunta & filosofia 1992, Parviainen 120 ja Sarje 72.)

Aino Sarje on tehnyt tutkimuksen siitä, miten suomalaiset tanssijat määrittelevät taidetanssin. Vaihtoehtoiksi tutkimuksessaan hän antoi tanssille seuraavat kolmetoista määritelmää:

1. Tanssissa kerrotaan tarina. Se on esittämistä ja teatteria ilman sanoja. (imitaatioteoria)
2. Tanssi on puhtaiden linjojen ja muotojen luomista. (formalistinen teoria)
3. Tanssi on kieli, jolla ilmaistaan itseään, kokemuksia ja tunteita. (ilmaisuteoria)
4. Tanssi on visuaalista, näyttämökuvien luomista.
5. Tanssi on tanssijan vartaloa käyttävää taidetta.
6. Tanssi on tanssin iloa ja riemua.
7. Tanssi on liikettä tilassa.
8. Tanssi on musiikin ja liikkeen synteesi.
9. Tanssi on merkityksellistä, tyyliteltyä liikettä tilassa ja ajassa.
10. Tanssi on liiketeoksen esittämistä taiteena.
11. Tanssi on instituutio.
12. Tanssi on kehon taidetta ja ilmaisukeino, joka on yhteydessä tiedostamattomaan ja tuottaa sekä tekijälleen että katsojalleen elämyksen. (fenomenologinen teoria)
13. Tanssi on liikettä kommunikointina. (Goodmanin teoria)

Tulokseksi Sarje sai, että suomalaisille tanssijoille taidetanssi on kehollinen liikkeen kieli, joka on yhteydessä tiedostamattomaan ja jolla ilmaistaan itseään, kokemuksiaan ja tunteitaan. Tanssilla kerrotaan tarinoita ja tuotetaan elämyksiä niin esiintyjälle kuin katsojallekin tyylitellyn liikkeen keinoin tilassa ja ajassa. Tällaisen tuloksen saamiseen vaikutti Sarjen mielestä suomalaisen tanssiperinteen omintakeisuus ylipäänsä mutta myös se, että Suomen tanssiperinne on voimakkaasti draamaorientoitunut. Minulle suomalaisten tanssijoiden määritelmä kelpaa lähes sellaisenaan, mutta tullakseen täydelliseksi lisäisin siihen vielä tanssijan vartalon käyttämisen sekä tanssin ilon ja riemun. (Tanssi, liikunta & filosofia 1992, Sarje 74-78.)

Tanssilla on ollut tärkeä merkitys ihmiselle kautta aikojen. Se on auttanut ihmistä käsittelemään uusia asioita, sen avulla on selitetty luonnonilmiöitä ja henkilökohtaisen elämän tragedioita ja purettu kaikenlaisia tunteita. Tanssi on ollut Louis Horstin ja Carroll Russellin mukaan menneiden aikojen ihmiselle uskonto, runous ja tiede (Horst & Russell 1961, 13). Ihmiset tanssivat voimallisesti ja taidokkaasti todistaakseen jumalille olevansa siunauksen ja suojeluksen arvoisia. He uskoivat tanssirituaalien suojaavan nälältä, taudeilta ja kuolemalta

sekä varmistavan hyvän hedelmällisyyden, sadon ja sotaonnen. Ihmiset tanssivat ilosta ja surusta, koska he uskoivat selviytymisensä olevan kiinni siitä. Tanssi oli pakotonta ja luontaista, kunnes se nostettiin Euroopan hoveissa taiteen jalustalle. Samalla tanssi muuttui suorittamiseksi ja ammattimaistui. (Horst & Russell 1961, 13; Makkonen 1998, 5.)

Nykypäivän ihmiset ovat vieraantuneet kehostaan tässä fyysisesti helpossa maailmassa, jonka täyttävät autot, hissit ja valmisruokia notkuvat kaupan hyllyt. Meidän ei tarvitse enää käyttää kehoamme riittävästi ja tämä on johtanut kehollisen ilmaisun, liikkumisen ja tanssitaiteen arvostuksen laskuun. Ihmiset eivät ymmärrä kehoaan, koska puhuttu kieli on syrjäyttänyt kehon kielen. Siksi he eivät myöskään ymmärrä tanssiesityksiä vaan pitävät niitä liian taiteellisina ja vaikeaselkoisina, aivan kuten Nigel Charnockkin toteaa haastattelussaan (liite 3). Yksi minun missioistani serkamolaisessa teatterissa onkin poistaa tanssista turha vaikeus ja taiteellisuus ja tuoda siihen iloa ja vapautta. (Horst & Russell 1961, 13-14.)

4 ENSIMMÄINEN VALO: HURMELAINEN NÄYTTELIJÄNTYÖ

Taannuttuani teatteriteorian yliannostuksen ja käytännön teatterityön puutteen vuoksi uudistusmielisestä teatterinäkemyksestäni seuraamaan ikiaikaisten teatteriteoreetikoiden viitoittamaa tietä kohtasin uuden milleniumin korvilla pelastajani: Juha Hurmeen. Vantaan kaupunki suunnitteli uuden vuosituhannen kulttuurijuhlallisuuksia ja oli tilannut Hurmeen ohjaamaan yhteistyöproduktion vantaalaisten harrastajateatterien kesken. Itse pääsin mukaan projektiin Vantaan Tanssiopiston edustajana. Projektin tuotoksena syntyneen Volga Farmari-esityksen myötä silmäni avautuivat uudelleen.

Hurme on teatterin tekijänä melkoisen itseoppinut. Minkäänlaisia teatterikouluja hän ei ole käynyt ja muut taiteen alat; kirjallisuus (esimerkiksi Aku Ankka, Andrej Platonov ja Sakari Pälsi), musiikki (varsinkin punk), kuvataiteet ja elokuva, ovat aina ajaneet teatterin ohi oppimateriaalina. Vuonna 2005 tekemässäni haastattelussa Hurme kuitenkin toteaa, että ”...teatteri on kulttuurimuotona ihmeellinen. Se on säilynyt 2500 vuotta muuttumattomana, koska sen säännöt ovat yksinkertaiset ja nerokkaat. Teatteri on jylhää ja arvokasta ja sitä

täytyy opiskella jatkuvasti. Jos haluaa ymmärtää, millainen teatterin pelikenttä on, ajatustyö ei voi koskaan lakata.” (Liite 1.)

Hurmelainen teatteri on miehen omien sanojen mukaan piilotettujen eppisten ratkaisujen teatteria. Tällaiselle teatterille on ominaista säästeliäs kerronta, piilokertojat, monologit, vähäinen dialogi ja dialogit elottomien asioiden kanssa. Piilotettujen eppisten ratkaisujen teatteri perustuu harhautukseen ja yllätykseen, joka toimii vain, jos katsoja hyväksyy tämän sataprosenttisesti. Jos vastaavanlaisia harhautuksia ja yllätyksiä tapahtuisi muualla kuin teatteriympäristössä, se olisi täydellistä huijausta Hurmeen sanojen mukaan.

Minuun vaikutuksen Hurmeen kanssa työskentelemisessä on tehnyt niin miehen kuin hänen töidensäkin rehellisyys ja yksinkertainen viisaus. Haastattelussa Hurme kertoi uskovansa, että kaikki mitä teemme vaikuttaa maailmaan niin hyvässä kuin pahassakin. Teatterillaan hän haluaa jakaa ja tutkia omaa moraalista eetostaan muiden ihmisten kanssa. Aivan kuten minäkin Hurme luottaa siihen, että maailmaa voi parantaa teatterin avulla. Hän pyrkii esityksillään tuomaan lohtua katsojalle osoittamalla, ettei yhden ihmisen tuntema maailman tuska ole ainutlaatuista vaan saman tuskan ovat kohdanneet muutkin ihmiset. (Liite 1.)

Olen esiintynyt kahdessa Juha Hurmeen näytelmässä; edellä mainitussa Volga Farmarissa ja sen jatko-osassa Ford Taunuksessa. Matka näiden autojen kyydissä on merkinnyt minulle näyttelijänä ennen kaikkea rentoutumista, vapautumista ja näyttelemisen lopettamista näyttämöllä. Hurme antaa esiintyjien keksiä ja ratkaista rooliaan paljon itse. Rooleista muotoutuu vahvasti näyttelijöiden itsensä näköisiä. Hän aina sanoo, ettei tarvitse näyttellä, jos vain on tilanteessa. Ohjeita näyttelijöille hän huutelee tyyliin: ”Lopettakaa toi näytteleminen. Te näytätte ihan paskoilta kun te näyttelette. Älä jännitä siellä.” Minusta tällainen ohjaaminen on nautittavaa, koska minun ei näyttelijänä tarvitse tehdä mitään, mikä tuntuu teennäiseltä tai epäuskottavalta. Hurmeen näyttelijänä työskentely on tuntunut ihanan vapauttavalta, koska minulle näytteleminen on elämistä roolin maailmassa ja toimimista siellä vastaan tulevilla tilanteilla. Toki näyttelijä tarvitsee myös teknistä osaamista, jotta hän pystyy synnyttämään tarvittavat tunteet, mutta silti ihanteellisinta on, jos tunteet syntyvät tarinasta, tekstistä ja

tilanteesta. Hurmeen ohjauksessa en ole koskaan jämähtänyt toistamaan rooliani kaavamaisesti vaan näyttelijäntyössä on säilynyt yhteisen leikin tuntu.

Monet Hurmeen näytelmät perustuvatkin vahvasti leikille ja yhdessä tekemiselle. Hurmeella ei ole tarvetta nostaa ketään päähenkilöksi vaan näyttelijät muodostavat toisiaan kannustavan, yhteistä leikkiä leikkivän ensemblen. Jotkut katsojat syyttävät hurmelaisia näyttelijöitä alinäyttelemisestä ja liiallisesta realismista, mutta minun silmiini tällainen näyttelijäntyö näyttää ihanan pakottomalta ja luonnolliselta.

Ohjaajana en pysty enkä haluakaan Hurmetta jäljitellä. Hänen kirjoitustyyliinsä on kuitenkin jotain sellaista tragikoomista totuutta, minkä haluaisin oppia. Pääsin kurkistamaan hurmelaisen teatterin esiripun taakse tästä näkökulmasta Stadiassa, kun Hurme opetti luokkaani otsikolla Suomalainen kirjallisuus ja kirjailijat. Tämän yhteistyön hedelmistä syntyi Hurmeen Jyväskylän Kaupunginteatteriin käsikirjoittama ja ohjaama esitys Juhani Ahon Rautatie, jossa Hurme käytti paloja kurssillamme syntyneistä teksteistä. En tavoittanut hurmelaista pienen ihmisen pieniä iloja ja suruja ylistävää minimalismia täydellisesti, mutta joitain muruja ideoistani näin selvästi näyttämön tapahtumissa.

5 STADIA – TAIDENÄKEMYSTEN SULATUSUUNI

Opiskeluni Stadiassa alkoi mielenkiintoisista asetelmista. Taiteellisesti epätydyttävään elämäni alistuneena olin pakottautunut opiskelemaan hotelli- ja ravintola-alaa. Saadessani tietää tulleeni hyväksytyksi Stadiaan suoritin parhaillaan reilun kolmen kuukauden hotelli- ja kongressipalveluiden esimiehen työharjoittelua Floridassa, pienessä suomalaisomisteisessa motellissa. Pyöritin motellin toimintaa huoneiden siivouksesta vastaanoton toimistotöihin kolmen muun suomalaisen työharjoittelijatytön kanssa ilman ulkopuolista apua 24h vuorokaudessa. Kuurasin likaisia vessanpönttöjä ja ajoin huumeidiilereitä ja maksullisia naisia pois motellista, vaikka työharjoittelullani ei ollut enää kovinkaan suurta merkitystä. Tiesin, etten jatkaisi restonomin opintojani palattuani Suomeen vaan astuisin taiteen maailmaan leveä hymy kasvoillani. Hukkaan aikani Ameriikan ihmemaassa ei kuitenkaan mennyt. Vielä joskus kokemukseni muuntautuvat kaikessa absurdiudessaan esitykseksi, ellei useammaksikin!

5.1 Nousukiito

Lähdin tutkimaan matkaani tämänhetkiseen teatterinäkemykseeni lukemalla vanhoja muistiinpanojani. Aloitin Stadian pääsykoetehtävistä vuodelta 2001. Niissä esittäytyvä Pia vaikutti ällistyttävän viisaalta ja rohkealta. Olin luonut työpajoja, joissa olin luontevasti käyttänyt tarinateatteria, psykodraamaa ja improvisaatiota työvälineinä niistä sen enempää tietämättä. Halu kokeilla ja päästä tekemään teatteria ammattimaisesti oli vienyt voiton pelosta ja epävarmuudesta, joiden tunnistan kalvavan minua nykyään turhankin usein.

Itsevarmuus karisi kuitenkin heti varsinaisissa pääsykokeissa. Siellä minulle esitettiin haastattelussa se kriittinen kysymys, josta koko kirjallinen opinnäytteeni juontaa juurensa, kuten johdannossa kerroin: Millaista on serkamolainen teatteri? Selostin jotain epämääräistä kiinnostuksestani musiikkiin, ihmisiin, liikkeeseen ja ihmiskehoon, mutten onnistunut vakuuttamaan itseäni eikä oikein haastattelijoitakaan, ja kysymys jäi vaivaamaan minua. Keksin mielessäni useita parempia vastauksia jälkeen päin, kuten sen että haluaisin sovittaa klassikoita nykypäivään ja pyyhkäistä niistä ajan patinan ja pölyt pois. Sitä en kuitenkaan haastattelussa onnistunut sanomaan...

Heti pääsykokeiden jälkeen kirjasin mielenrauhani saavuttamiseksi serkamolaisen teatterin pääpiirteitä paperille ranskalaisin viivoin. Esitin siinä itselleni niinikään johdannossa jo mainitsemani kolme kysymystä; mihin serkamolainen teatteri pyrkii, millaisia tunnusomaisia piirteitä sillä on ja millainen on serkamolainen näyttelijä. Kysymykset tuntuivat vielä tänä päivänäkin erittäin perustavanlaatuisilta ja siksi otinkin ne avukseni minua inspiroineiden teatterintekijöiden haastatteluissa.

Itse vastasin kysymyksiini hämmästyttävän samalla tavalla kuin tänä päivänä: ”Serkamolainen teatteri pyrkii herättämään ihmisissä tunteita, viihdyttämään ja antamaan katsojille ajattelemisen aiheita. Tunnusomaisia piirteitä sille on liikkeen ja ihmisen fysiikan hyväksikäyttö. Mahdollisia ovat myös tanssit tai muuten koreografoidut kohtaukset. Samaan aikaan tai lomittain tapahtuvat tilanteet näyttämöllä muodostavat yhdessä kohtauksia tai suurempia kokonaisuuksia. Lisäksi serkamolainen teatteri pyrkii todennäköisen

sivuuttamiseen ja uuden löytämiseen aivan tavallisista asioista. Serkamolainen näyttelijä puolestaan uskoo näyttelemäänsä ja on vapautunut sekä uskottava. Tämä on seurausta siitä, että näyttelijä on saanut osallistua näytelmän työstämisprosessiin ohjaajan rinnalla. Serkamolainen näyttelijä osaa kääntää huonot puolensa edukseen ja saa niistä voimansa.”

Teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnot aloittaessani olin mielestäni melko viisas teatterintekijä. Koin tuntevani paljon teoriaa, historiaa ja nimiä, joista eräässä tutortehtävässä mainitsin Artaud'n, Brechtin, Grotowskin ja Stanislavskin. Olin näyttelijänä kokeillut monia ”tekniikoita”, kuten improvisaatiota, kontakti-improvisaatiota, sosiodraamaa, piiloteatteria, tarinateatteria, meditaatiota ja commedia dell'arte-näyttelemistä, mutta toimin kaikessa pääasiassa ”mutun” eli musta tuntuu -ajatuksen ja intuition varassa. Uudessa asemassa olin siinä, että lähestyin teatteria ensimmäistä kertaa ohjaajan näkökulmasta. Ohjaajana minua kiinnosti teatterin mahdollisuus olla epäloogista ja absurdia, vaikken vielä hallinnutkaan välineitä tällaisen teatterin tekemiseen.

Palasin viiden vuoden takaisen Pian mietteisiin muistiinpanojen lisäksi tutortehtävien avulla. Niissä kerroin muun muassa unelmistani ja painajaisistani teatterintekijänä. Unelmani oli istua harjoituksissa lavastajan ja puvustajan kanssa miettimässä luonnosvaihtoehtoja samalla, kun koreografi harjoittaa lavalla tanssijoita. Vaihdoimme kaikki mielipiteitä ja rakensimme esitystä yhdessä. Unelmieni lehtiartostelu näytöksestäni oli: ”Serkamon työskentelyä on miellyttävä seurata. Hänen ohjaajantaitonsa kehittyvät produktio produktiolta ja hän löytää itsestään aina uusia voimavaroja. Serkamo on jälleen tarttunut kiinnostavaan aiheeseen ja tartuttanut intonsa myös näyttelijöihinsä.”

Painajaiseni esittäytyi jälleen haastattelun muodossa. Siinä minulta kysyttiin taiteellisista suuntaviivauksistani ja päämääristäni. En osannut vastata muuta, kuin että haluan tehdä teatteria, josta ihmiset pitävät. Seuraavaksi kysyttiin, mitä halusin esityksilläni viestittää. Vastasin etten tiedä. Pääasia oli että ihmiset pitävät. ”Missä näet itsesi viiden vuoden päästä”, kuvitteellinen haastattelija jatkoi. ”Täällä samassa paikassa varmaan”, vastasin. Viimeiseksi kysyttiin miksi tein ylipäänsä teatteria. Enkä taaskaan tiennyt. Vastasin että teatteri oli vain kivaa... Painajaisessani toistui pääsykokeissa noussut ahdistukseni siitä, etten pysty

puolustamaan työtäni ja lähtökohtiani riittävästi. Vaikutin kovin epävarmalta ja nujerretulta loistelioiden pääsykoetehtävien jälkeen. Ehkä aloin ymmärtää, ettei teatterinäkömykseni ollut vielä kovinkaan kehittynyt eikä teatteritietoni ja –taitoni olleetkaan kovin korkealla tasolla.

5.2 Sattumaa ja törmäilyä

Ensimmäinen vuoteni Stadiassa kulki pääasiassa yleisissä opinnoissa. Tärkein kurssi vuoden aikana oli Mika Leskisen ja Sussa Lavosen vetämä ohjaajantyön jakso, jossa työskentelimme Lars Norenin Bobby Fischer asuu Pasadenassa -tekstin kanssa. Kurssilla sain ensimmäisen kerran toteuttaa omaa ohjaajuuttani ja tehdä töitä kuin oikea ohjaaja. Merkittäviä kokemuksia ja oppeja ensimmäisenä opiskeluvuoteni antoivat myös esitykselliset tutkielmat, joita teimme vuoden aikana kaksi. Eräässä tutortapaamisessa ensimmäisen vuoden oppimiskokemukseni ovat tiivistyneet otsikoilla kosketus, kolahdus ja kauhistus koskemaan teatterin tekijän rehellisyyttä, aitoutta ja vilpittömyyttä sekä työryhmän yhteistyötä ja uusia tapoja liikkua ja tuottaa liikettä.

Ensimmäisen esityksellisen tutkielman, josta jo Aristotelestä ja Brechtiä käsitellessäni kerroin, otsikko oli Avoin ja suljettu dramaturgia. Tutkielman aiheet kokoava esityksemme perustui pitkälti sattumanvaraisuuteen. Kohtaukset olimme panneet järjestykseen, mutta roolien esittäjät arvoimme. Roolituksesta tuli sattumalta erittäin toimiva ja oikealla tavalla arvovapaa. Toisinkin olisi tietysti voinut käydä, kuten myöhemmin olen saanut karvaasti kokea, mutta sillä kertaa arpominen palveli haluamme ilmaista avoimen dramaturgian periaatteita loistavasti. Samalla minuun jäi kiinnostus sattumanvaraisuuden, epäloogisuuden ja arpomisen käyttämiseen dramaturgian kehittelyn välineenä.

Ensimmäisen vuoden päätteeksi tehdyissä esityksellisissä tutkielmissa päädyin ryhmään, jonka aiheena oli Rituaalinen ruumiillisuus yhteiskunnassa. Pohdimme työssämme hyvin samanlaisia asioita kuin minä neljä vuotta myöhemmin taiteellisessa lopputyössäni; kehollisuutta, kehoon liittyviä tabuja, sitä kuka esiintyjän kehon omistaa sekä mitä oikeuksia ja velvollisuuksia esiintyjällä on omaa kehoaan kohtaan. Muistiinpanoistani löytyi

mielenkiintoinen sanaleikki aiheesta. Siinä välittömästi kehollisuus-sanankin jälkeen tulee häpeä. Ketju jatkuu hyväksikäyttöön, itsestään antamiseen ja pohdintaan oikeasta ja väärästä tavasta kantaa kehoaan. Tästä seuraa seksuaalisuus ja lopulta teatteri ja tanssi. Totesimme esiintyjän suhteen omaan kehoonsa olevan usein melko raaka.

Tutkielmaa tehdessämme pääsin toisen kerran katsomaan Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmän esitystä. Tällä kertaa kyseessä oli Nigel Charnockin koreografisoima ja ohjaama Sydämen äly. Esitys räjäytti kaikkien ryhmäläistemme mielen rikkoessaan perinteisiä tanssin ja teatterin rajoja. Ihailimme tanssijoiden näyttelijän ja laulajan lahjoja sekä koreografi-ohjaajan uskallusta rikkoa neljännen seinän illuusiota ja käsitellä aiheita kuten väkivalta, seksi ja uskonto. Esityksestä tuli tutkielmamme yksi voimakkaimmista vaikuttajista pohtiessamme teatteriesityksen tabuja. Minulle se merkitsi uuden idolin ja esikuvan löytymistä Nigel Charnockin muodossa.

Suuntani teatterintekijänä ei ollut vielä kakkosvuoteni Stadiassa kovin selvä, joten olin avoin kaikelle. Ensimmäinen vapaavalintainen kurssini oli Milko ja Sesa Lehdon vetämä ohjaajantyönkurssi, jolla keskityttiin nimenomaan näyttelijän ohjaamiseen. Siellä jouduin kohtaamaan oman kokemattomuuteni ohjaajani ja tunnustamaan paljon puutteita taidoissani. Kurssilla oli todella kova tahti ja minusta tuntui vahvasti siltä, etten pysynyt vauhdissa mukana. Olin itseäni suuremman haasteen edessä. Huomasin, ettei minulla ollutkaan niitä paljon puhuttuja ohjaajan työkaluja hihassani enkä osannut ratkaista kohtauksieni ongelmia, kun intuitioni petti. Minulla ei yksinkertaisesti ollut riittävästi taitoa tekniseen ohjaajantyöhön enkä vielääkään osannut määritellä ohjaajanlaatuani niin selkeästi, että Milko ja Sesa olisivat ymmärtäneet sen ja pystyneet tukemaan persoonallista otettani. Näyttelijänä sain eniten kehuja niistä kohtauksista, joissa toteutin hurmelaista ei-esittävää näyttelijäntyötä.

Lehtojen kurssilta ajauduin melko päähän potkituissa tunnelmissa Päivi Ketosen psykodraama-, sosiodraama- ja tarinateatterikurssille, josta keskityn kertomaan seuraavassa luvussa tarkemmin. Nykyään minulle äärimmäisen tärkeä tarinateatteri oli sattunut valinnakseni enemmän vahingossa kuin suunnitelmallisesti, vaikka toivoinkin kurssin antavan minulle konkreettisia työvälineitä draamatyöskentelyyn tulevaisuudessa. Ohjaajuuteen ja

teatterin tekemiseen kohdistuneen voimakkaan riittämättömyyden tunteen jälkeen myhistely omassa itsessään tuntui uskomattoman hyvältä. Samalla kun sain haltuuni enemmän draamatyökaluja kuin miltään muulta kurssilta siihen mennessä, sain myös uskoni kykyihini takaisin. Pystyin jälleen kiinnittämään huomioni itseni ulkopuolelle ja pohtimaan päämääriäni teatterin tekijänä. Huomasin kiinnostuneeni ryhmän ohjaamisesta ja sen hetkinen teesini teatterin tekemisestä muotoutui lauseeksi: ”Haluan edelleenkin tehdä yksinkertaista draamatyötä, joka on kokijalleen suurta.”

Tutort tehtävän ”pakottamana” olen samoihin aikoihin pohtinut henkilökohtaista taidenäkemystäni. Vaikka oman taidenäkemysni määrittelemisen tuntui opintojen puolivälin tienoilla hirveän vaikealta, olen onnistunut kuvaamaan monia seikkoja, joista olen edelleen samaa mieltä. Olin esimerkiksi varma siitä, että taiteen tekemiseen tarvitaan jokin motivaatio ja sillä pitää olla merkitystä tekijälleen. Tiivistettynä näkemysni taiteesta perustui tekijän tarpeeseen ilmaista ja toteuttaa itseään sekä viestiä jotain yleisölle. Mielestäni ilman yleisöä taide ei ollut taidetta. Taide oli aina henkilökohtaista ja taiteilijan piti pystyä seisomaan työnsä takana kritiikistä huolimatta. Totesin jo silloin, aivan kuten taiteellisen opinnäytteeni tuloksenakin, että taidetta ei voi selittää järjellä, vaan se on heittäytymistä mielen sisään ja itsestään jakamista, pakottavaa tarvetta kahteen suuntaan.

Aristotelestä kirjassaan tutkineen Kenneth McLeishin mielestä taide on kuitenkin jopa kolmiulotteista. Hänen mukaansa taide ei synny vain taiteilijan luovasta tarpeesta vaan myös hänen tarpeestaan luoda yhteys katsojaan. Katsojan mielipide tuo hänet yhteyteen niin taideteoksen kuin sen tekijänkin kanssa. Lisäksi McLeish uskoo samalla tavalla kuin minäkin taiteen tarvitsevan katsojan ollakseen olemassa. (McLeish 2000, 24.)

5.3 Toinen valo: tarinateatterin ihme

Ennen Stadiaa en tiennyt tarinateatterista paljonkaan. Olin kyllä tietoinen kyseisen teatterimuodon olemassa olost, koska olin kokeillut sitä epäsuorasti Teatterikorkeakoulun avoimen yliopiston Jumalattaret meissä -kurssilla. Jo ensimmäisen tarinateatterikurssin jälkeen olin valmis vannomaan tarinateatterin nimeen, vaikka osallistuin vielä toiseenkin

tarinateatterityöpajaan Stadiassa. Molemmilla kursseilla opettajana toimi Päivi Ketonen. Häntä voi hyvällä syyllä sanoa suomalaisen tarinateatterin äidiksi, koska hän on tuonut tarinateatterin Suomeen ja toiminut uran uurtajana tarinateatteri- ja psykodraamakoulutuksen kehittämisessä Suomessa. Päivi ohjaa tarinateatteriryhmä Foxtrottia, jossa minäkin nykyään näyttelen. Lisäksi hän johtaa koulutuskeskus Kasvunpaikkaa, jossa ”voit tulla siksi joka olet”, kuten Kasvunpaikan nettisivuilla sanotaan. Kasvunpaikka antaa muun muassa koulutusta kehittämisen, johtamisen, opettamisen, kouluttamisen ja terapian alalla työskenteleville ihmisille (www.kasvunpaikka.fi, 2.3.2005).

Tarinateatteri perustuu improvisaatioon ja vuorovaikutukseen yleisön kanssa. Tarinateatteri-esityksissä näyttelijät ja muusikko tulkitsevat yleisön tarinoita ohjaajan avustuksella. Esityksen alussa käytössä on niin sanotut lyhyet tekniikat, joiden avulla kuvataan enemmän tuntemuksia ja tunteita kuin kokonaisia tarinoita ja lopussa keskitytään varsinaisiin tarinoihin. Yleisölle tarinateatteri tarjoaa mahdollisuuden tulla kuulluksi ja nähdä oma tarinansa näyttämöllä. Tämä kokemus voi auttaa tarinan kertojaa esimerkiksi ymmärtämään omaa asemaansa tarinan tilanteessa tai se voi auttaa päätöksen tekemisessä.

Päivi ei osaa sanoa, miksi hän ajautui tarinateatterin pariin. Hän kasvoi teatterimaailman ympäröimänä, muttei tuntenut sen kummempaa vetoa teatteriin. Tarinateatteri on hänestä hieman ongelmallista, jos sitä ajattelee pelkästään teatterina. Päiville tarinateatteri on tapa palvella hyvää, kuunnella ihmisten tarinoita ja pohtia sekä rakastaa elämää. Tarinateatterissa voi panna itsensä turvallisesti alttiiksi. Sillä on eheyttävä ja ravitseva voima ja sen avulla voidaan jopa vaikuttaa yhteiskuntaan. Tarinateatteri opettaa nykypäivän kiireistä ihmistä kuuntelemaan ja kaiken lisäksi se on hauskaa. Tunnusomaisia piirteitä tarinateatterille ovat pyrkimys ihmisten yhteisöllisyyteen ja epätäydellisyyden hyväksymiseen. Parhaimmillaan tarinateatteri ohjaa ihmisen eheyttävään dialogiin epätäydellisyytensä kanssa, aivan kuten minulle kävi ajautuessani tarinateatterikurssien kautta matkalle itseeni. (Liite 2)

Minä jäin koukuun tarinateatteriin sen aitouden ja sen takia, ettei upeiden tarinoiden esittämiseen tarvita ammattinäyttelijöitä. Jokainen, joka osaa kuunnella tarinan kertojaa ja heittäytyä tulkitsemaan kuulemaansa rohkeasti omien tuntemustensa mukaisesti, on hyvä

tarinateatteri-näyttelijä. Juu piilee siinä, ettei kyseessä ole samanlainen näyttelijäntyö kuin perinteisessä puheteatterissa, koska tarinateatterissa ei varsinaisesti kuvata realismia. Toki pitkissä tarinoissa näyttelijät esittävät oikeita ihmisiä ja tapahtumia, mutta kyseessä ei kuitenkaan ole tavallisen teatterin kaltainen korotettu esittämisen tapa vaan tilanteessa syntyvä tulkinta. Tarinateatterissa ei ole harjoiteltuja kohtauksia tai vuorosanoja, vaikka hyvä näyttelijä käyttääkin tarinankertojan sanoja tarinaa esittäessään. Tarinateatteri on improvisaatioteatteria, jossa jokaisen näyttämöllä olijan on kuunneltava toista ja reagoitava siihen. Ulkoa opetellut maneerit eivät tarinateatterissa kosketa ketään.

Jo Juha Hurmeelta oppimaani ja tarinateatterin vahvistamaa ”puhdasta” näyttelijäntyötä sain kokeilla heti tarinateatterikurssin jälkeen, kun näytelin luokkatoverini Kaarlo Kankaanpään opinnäyteohjauksessa nimeltä Tuhlaajapoika. Pysin noudattamaan näytellessäni kaikkia ihaillemiä ominaisuuksia näyttelijäntyössä; en näytellyt väkisin vaan annoin tunteiden nousta tilanteista ja reagoisin tekstiin kuin olisin sen kuullut ensimmäisen kerran. Toki jossain kohdissa oli pakko turvautua tekniseen näyttelemiseen, kuten hurmelaisesta näyttelijäntyöstäkin kirjoittaessani totesin. Kaiken kaikkiaan tuntui kuitenkin todella hyvältä olla rehellinen tuntemuksilleen ja kyseenalaistaa ohjaajan näkemyksiä, jos siltä tuntui. Kaarlokin jaksoi yllättävän hyvin sietää etsiskelyäni. Myös yhteistyö vastaanäyttelijöiden kanssa tuntui saumattomalta, kun tilanteet olivat tosia.

5.4 Kohti opinnäytettä

Toisena kouluvuotenani menin kaiken kaikkiaan hurjaa vuoristorataa positiivisten ja negatiivisten kokemusten välillä. Jouduin kyseenalaistamaan monia vanhoja näkemyksiäni, jolloin jotkut niistä vahvistuivat, jotkut muuttuivat täysin. Yksi mielenkiintoinen ja tärkeä muutos tapahtui suhtautumisessani puhuttuun kieleen teatterissa. Lehtojen ohjaajantyön kurssilla tuskailin miesnäyttelijää ohjatessani, kun tekstini ei toiminut ollenkaan. Kirjoittamani sanat suorastaan häiritsivät tarinan kertomista. Muistan miten pyysin näyttelijääni tekemään monologin ilman sanoja. Ongelma ei silloinkaan poistunut, mutta näyttelijäni sai paremman kosketuspinnan tekstiin. Oli outoa myöntää, että miehen ja naisen käyttämällä kielellä oli eronsa ja joskus naisen kirjoittama teksti ei vain toiminut miehen suussa ja päin vastoin.

Hajanainen toinen vuoteni päättyi vahvasti musikaalin maailmassa. Koulussa osallistuin esiintyjänä Mikko Rasilan ohjaamaan Laulu tulipunaisesta kukasta -musikaaliin. Samaan aikaan suoritin työharjoitteluni Uuden Iloisen Teatterin Hair-musikaalissa Marco Bjurstömin ohjausassistenttina. Näissä produktioissa minun ei tarvinnut vaivata kovin paljon päätäni tekstiongelmilla vaan sain keskittyä ihailemaan teatterin, tanssin ja musiikin yhteisvoimaa. Halusin oppia musikaaliohjaamisesta ja tutkia, olisiko minusta toteuttamaan ensimmäisten tutortehtävieni mukaisia unelmiani työryhmän tiiviistä yhteistyöstä. Tästä syystä keskityinkin erityisesti seuraamaan ohjaajan työskentelyä suuren esiintyjälauman ja organisaation keskellä.

Kolmannen vuoden työpajavalintani perustuivat siihen, että halusin löytää opinnäytteelleni aiheen. Niinpä valitsin matkani seuraaviksi etapeiksi dramaturgian, tarinateatteriohjaamisen ja koko illan improvisaatioesitysten työpajat. Persoonallinen tyylini sai vihdoin tukea Jorma Kairimolta dramaturgian kurssilla, jossa dramatisoimme Leena Lehtolaisen Luminainen-poliisidekkarista sovitusta näytännölle. Kairimo kehui komiikan tajuani ja kykyäni löytää romaanista persoonallisesti mielenkiintoiset ja tärkeät osat.

Kairimolla oli käsittämätön kyky soveltaa Aristoteleen oppeja käytäntöön, kuten aiemmin jo mainitsinkin. Hänen kurssinsa jälkeen tuskin kukaan pystyi kieltämään Aristoteleen viisautta perinteisen juonen sommittelussa. Yhä uudestaan ja uudestaan Kairimo käytti esimerkkinä Aristoteleen luomia ”sääntöjä” hyvästä draamasta ja teetti meillä teoriaa tukevia kirjoitusharjoituksia. Hänen puheissaan vilisi Aristoteleen luettelemia hyvän tragedian juonen osatekijöitä, kuten erehdys (hamartia), tunnistaminen (anagnorisis), käänne (peripeteia) ja kärsimys. Aristoteleen mukaan paras juoni syntyi kietomalla kaikki nämä ainekset yhteen siten, että se yllätti katsojan jatkuvasti, mutta silti näytelmän merkitys ja toiminta tuki toisiaan (McLeish 2000, 49). Kairimo lainasi suoraan Aristotelestä sanoessaan, että juonen sommittelussa todennäköinen mahdottomuus on parempi kuin epäuskottava mahdollisuus. Tapahtumien tulee seurata toisiaan joko todennäköisyyden tai välttämättömyyden perusteella. Muuten katsojan on vaikea seurata tarinaa. Kairimo aina neuvoi, että kirjoittajan pitää nähdä ne asiat ja tuntea ne tunteet, joista kirjoittaa. Lisäksi hyvä kirjoittaja antaa edellisen kohtauksen lopussa vihjeen seuraavasta kohtauksesta. (Aristoteles 1982, 35-36 sekä 66-67.)

Näillä eväillä oli hyvä jatkaa toiselle, tarinateatteriohjaajuuteen keskittyneelle tarinateatterikurssille. Dramaturgian ja tarinateatterin jälkeen olin vahvasti opinnäytetyöni aiheen jäljillä ja jatkoin etsintääni improvisaation parissa. Tehdessäni kolmannen vuoden työpajavalintoja olin perustellut niin sanottujen pitkien improvisaatioiden valintaa sillä, että olin kiinnostunut koko illan improvisaatioesityksen dramaturgiasta. Improvisaatiossa oli mielestäni paljon sellaista, joka sopi ajatuksiini esityksen rakentamisesta ja jopa ohjaamisesta. Olin suunnitellut käyttäväni improvisaatiota apuna oman ohjaukseni rakentamisessa etsiessäni materiaalia ja miksei kokonaisia tarinoitakin työhöni. Minua viehätti kuten ennenkin myös se, että improvisoidussa tarinassa oli suurelta osin kyse sattumasta. Halusin päästä tutkimaan lisää sattuman vaikutusta esityksen kokoamisessa.

Kolmannen vuoden aikana tutorimme panivat meidät tutkimaan taiteilijuuttamme otsikolla Elämäni kartasto. Siinä korostuu entistä nöyrempi asenteeni taiteilijuuteen. Matka kohti taiteilijuutta kulkee muun muassa Kuri, Keksintö, Ideoiden kymi, Pääasia ja Tieto nimisten ”paikkakuntien” läpi. Näkemykseni taiteilijuudesta tasapainottelee tiedon ja intohimon sekä yksityiselämän ja uran välillä. Sallin itselleni ylilyönnit, mutta ilman päättäväisyyttä en usko selkeää taiteilijaimagoa saavuttavani. Esteinä matkallani näen epätoivon suot Harha ja Jänistys. Jänistys saa aikaan taiteilijassa tunteen, ettei hänen taitonsa riitä. Hän ei luota itseensä eikä tekemiinsä produktioihin. Hän uskoo kaiken olevan harhaa ja olevansa täysin väärällä alalla. Lopputuloksena on jänistys, luovuttaminen.

Tärkeitä kohteita elämäni kartastossa ja matkalla taiteilijuuteeni ovat polte, herkkyyys, havahdus ja itseni likoon laittaminen. Myös Innoituksen kymiin on taiteilijan mielestäni sukelleltava yhä uudestaan, vaikka se tuntuukin yhtä aikaa houkuttelevalta ja rasittavalta. Loppujen lopuksi Innoituksen kymi virtaa leppoisasti kohti Kukoistusta, Hyvää Ideaa ja Uppoutumista. Pinnan alla muhii kuitenkin yllättäviä merivirtoja, jotka saattavat kuljettaa varomattoman taiteilijan Asian viereen. Taiteilijuuden löytäminen vie kartastoni mukaan vuosia, mutten usko yhdenkään niistä menevän hukkaan. Matka taiteilijuuteen on minusta kokemus, joka muuttaa ihmisen maailman.

6 KOLMAS VALO: PORTUGAL JA BACALHAU

Neljäs vuoteni Stadiassa vei minut Portugaliin vaihto-opiskeluun. Loka-joulukuun 2004 opiskelin Porton ammattikorkeakoulun musiikin ja esittävän taiteen laitoksella, Escola Superior Música e Artes do Espectáculossa eli ESMAEssa. Mukanani oli pino aiheeltaan teatterin ja tanssin välimaastoon sijoittuvia kirjoja, joita suunnittelin lukevani kirjallista oppinnäytettäni varten. Nimeä työllä ei vielä ollut, mutta tiesin tekeväni pohjatyötä lopputyöohjaustani varten ja pohtivani teatterin ja tanssin käsitteitä ja niiden yhdistelmiä. Ohjauksestani tiesin vain sen verran, että halusin siinä tutkia sitä, miten teatterissa voidaan kuljettaa tarinaa ilman sanoja.

Opiskelu Portugalissa koostui minun osaltani useista tasokkaista modernin tanssin tunneista, laulutunneista, aikidosta ja vaihto-opiskelijaryhmässä portugalilaisen ohjaajan johdolla valmistellusta produktiosta, joka tosin peruttiin kaksi päivää ennen ensi-iltaa. Portugalilaisessa teatterikulttuurissa näkyi selvästi minut valtavasti yllättänyt fakta, ettei maassa ole yhtä ainoaa ohjaajantyön opetusta antavaa koulua. Kaikki portugalilaiset ohjaajat ovat aloittaneet näyttelijöinä, aivan kuten meitä vaihto-opiskelijoita luotsannut Marta Nunes.

Perinteisesti ohjaaja on portugalilaisessa teatterissa lähes jumalan asemassa eikä hänelle sanota vastaan. Näyttelijää kohdellaan kuin konetta, jonka on pystyttävä miellyttämään ohjaajaa poikkeuksetta. Tämä vanhanaikainen ja kankea asetelma toteutui myös ohjaajamme Martan työskentelyssä. Hän ei esimerkiksi pystynyt keskustelemaan mistään taiteellisista erimielisyyksistä vaan hän veti ne heti henkilökohtaisiksi vastalauseiksi itseään kohtaan ja oli valmis lopettamaan koko produktion. Portugalilaiselle teatterille antoi minun nähdäkseni leimansa myös se, että koko maa ja kulttuuri sen myötä on vapautunut diktatuurin alta vasta 1970-luvulla eli vain kolme vuosikymmentä sitten. Siihen asti kulttuuri on ollut tarkasti yhteiskunnan rajoittamaa eikä se näin ollen ole päässyt kehittymään vapaasti. Brechtinlaisia yhteiskuntavaikuttajia ei Portugalista ole toistaiseksi löytynyt.

Kaiken kaikkiaan työskentely Marta Nunesin ja muiden vaihto-opiskelijoiden, kahden saksalaisen tytön, kolmen englantilaisen tytön ja yhden pojan, kanssa oli äärimmäisen

mielenkiintoista ja opettavaista. Työmme perustana oli portugalilaisen taidemaalarin, Paula Regon, maalaukset sekä niinkään portugalilaisen Eça de Queirosin romaani *O Crime do Padre Amaro*, Isä Amaron synty (kirjoittajan suomennos). Isä Amaron onneton ja julma rakkaustarina on toiminut innoittajana merkittävässä osassa Paula Regon tauluista. Queirosin romaanin henkilöiden ja tapahtumien lisäksi monet muut satuhahmot, kuten Liisa Ihmemaassa ja Jane Eyre, toistuvatkin Regon töissä yhä uudestaan. Lisäksi hän on varsinkin vanhemmiten alkanut kuvata poliittisia aiheita, kuten diktatuuria sekä naisen asemaa portugalilaisessa yhteiskunnassa.

Produktiomme toteutettiin löyhässä yhteistyössä Porton kaupungin modernin taiteen museon, Serralvesin, kanssa, jossa ohjaajamme Marta oli töissä. Haimme ideoita ja harjoittelimme niin Serralvesia ympäröivässä valtavassa taidepuutarhassa kuin sisällä museossakin. Harjoitusten puolivälissä pääsimme näkemään työmme innoittajina olleita maalauksia luonnossa museon Paula Rego -näyttelyssä, mikä oli minulle uskomattoman tunteikas kokemus. Kirjoista ihasteleman voimakkaat henkilöahmot heräsivät yhtäkkiä uudella tavalla henkiin ja pystyin ”kommunikoidaan” heidän kanssaan entistä paremmin. Regon uskomaton taito käyttää valoa ja varjoa sai taulut todellakin näyttämään eläviltä. Yhteiskunnallisiin epäkohtiin puuttuminen varsinkin naisen näkökulmasta toi hänen taiteeseensa lisäksi tuskaa ja sarkasmia.

Projektimme antoi meille todellisen rautaisannoksen portugalilaista sisäpiirin kulttuurituntemusta, kun harjoittelimme ammattiteattereissa ja modernin taiteen museossa. Kokemus oli todella mahtava. Rakensimme esitystä improvisoimalla fyysisiä toisintoja niin Regon maalausten kuin Queirosin romaaninkin aihepiireistä ja henkilöistä. Esityksestä ei ollut tarkoitus tulla imitaatio vaan tulkinta tauluista. Marta seurasi tässä omien sanojensa mukaan Pina Bauschilta lainattua ajatusta, ettei esitykseen tarvittu juonta vaan assosiaatiot saivat syntyä vapaasti katsojan päässä. Näin tarinoita syntyi yhtä monta kuin oli katsojiakin. Meidän esitys olisi toiminut tällä tavalla, ellei Marta olisi perunut esitystä hermostuttuaan kommunikaatio-ongelmiimme lopullisesti. Esitys olisi ollut kollaasin tai taidenäyttelyn omainen simultaaniesitys, jossa yleisö olisi kulkenut esitystilassa esiintyjien seassa valiten itse, mitä katsoi milloinkin, vaikka esityksellä olikin määrätty dramaturgia. Pettymys oli

tietysti suuri, kun valmis esitys peruuntui, mutta onneksi minä pääsin jatkamaan minussa alkanutta prosessia taiteellisessa opinnäytteessäni.

Materiaalipaljoudesta huolimatta sain vaihtoni aikana lopulta luettua vain yhden kirjan, jonka hyödyllisyyttä kirjallista opinnäytettäni ajatellen epäilin alusta alkaen. Kirja oli Annette Arlanderin *Esitys tilana* ja se käsitteli nimensä mukaisesti esitystilaa. Näin jälkikäteen näen kirjan arvokkuuden siinä, että tein taiteellisen opinnäytteeni tilaan, joka vaikutti olennaisesti esityksen muotoon ja rakentumiseen. Esityksessä käytettiin suhteellisen paljon simultaanisia kohtauksia, joita syvä, avoin ja paljon yksityiskohtia sisältävä esitystila palveli loistavasti. Erikoinen tilavalinta teki esityksestä ainutlaatuisen ja persoonallisen. Uskon loppujen lopuksi imeneeni Arlanderilta vaikutteita tiedostamattani, koska tila nousi niin suureen osaan ohjaustyössäni. Monesti tila jopa ratkaisi asioita puolestamme ja sitoi toimintoja luonnollisesti tiettyihin paikkoihin.

Kirjatietoutta enemmän ajatuksia kirjalliseen työhöni toi ohjaajamme Martan työskentelyn peilaaminen omaani. Olin usein eri mieltä Martan kanssa ja kirjasin ylös asioita, joita itse haluan ohjaajana välttää. Seuraavat asiat ovat suoraan oppimispäiväkirjastani. ”Opin muiden virheistä, epäonnistumisista ja turhautumisesta. Erilaiset näkemykset kirkastavat, mitä itse haluan teatterilta ja mitä olen jo oppinut ohjaajana tai näyttelijänä muihin verrattuna.”

Uusi ympäristö ja uudenlaiset työtavat inspiroivat minua entistä enemmän tutkimaan kehoa tarinan kerronnan välineenä. Kirjallisen opinnäytteeni aihe alkoi liukua pois pelkästä termien selittämisestä lähemmäs omia näkemyksiäni. Lopulta työ sai nimekseen *Matka serkamolaiseen teatteriin*. Juttelin paljon erilaisten ihmisten kanssa teatterista ja taiteesta Portugalissa, mikä kirkasti ajatuksiani joka kerta. Yksi merkittävä oivallus oli se, ettei ymmärrysongelmat aina johdu eri kielistä. Ohjaajan täytyy aina selittää oma visionsa näyttelijälle ja näyttelijä ei aina ymmärrä, vaikka puhuisi samaa kieltäkin, aivan kuten Lehtojen kurssilla sain kokea miesnäyttelijää ohjatessani. Joka tapauksessa näyttelijä tekee aina oman tulkintansa ohjaajan visiosta ja ohjaajan on hyväksyttävä tämä. Parhaimmillaan teatterin kieli on kuitenkin universaali ja sitä voi ymmärtää yhteisen puhutun kielen puuttumisesta huolimatta. Tämän sain kokea upealla tavalla Portugalissa PoNTI-festivaalin myötä.

6.1 PoNTI-festivaali ja sanaton kerronta

Yleisesti portugalilainen teatteri on vahvasti tekstipohjaista. Tällaisen teatterin hienoutta ei voi kiistää, ei varsinkaan jos lavalla esitetään Kuka pelkää Virginia Woolfia -kaltaista klassikkoo. Kielimuuri nousee kuitenkin melko nopeasti esittäjien ja katsojan välille, jos kieli ei ole yhteinen. Onneksi pääsin näkemään Portossa myös toisenlaista teatteria, kun modernin teatterin festivaali PoNTI ”rantaui” yllättäen kaupunkiin. Sen pääosin sanattomaan kerrontaan perustuvat esitykset antoivat minulle Martan oppien ohella lisää uskoa ja inspiraatiota siihen, että minäkin haluan ja ennen kaikkea pystyn tekemään sanattomaan kerrontaan perustuvan esityksen taiteelliseksi opinnäytteekseni.

PoNTI-festivaali pidetään joka toinen vuosi jossakin Euroopan kaupungissa ja se kerää yhteen eurooppalaisia modernin teatterin huippuja. Aikaisempina vuosina mukana on ollut myös Suomen Kansallisteatteri muttei harmikseni tällä kertaa. PoNTI –festivaalin osuminen Portoon juuri minun vaihto-opiskeluni aikana oli todellinen onnenpotku. Järjestyksessään vuoden 2004 festivaali oli kolmastoista ja se pidettiin 12.11.-5.12. Esityksiä oli lähes kaikissa Porton teattereissa kaupunginteatteri São Joãosta koulumme pieneen Helena Sá e Costan näyttämöön. Minun onnistui festivaalin aikana nähdä kaupunginteatterin omaan tuotantoon kuuluva Figurantes, saksalaisen Schauspiel Frankfurtin Die Glasmenagerie/Lasinen eläintarha (Tennessee Williams) ja Zerbombt (Sarah Kane), moskovalaisen teatterikoulun Ilíada - Capítulo XXIII/Homeroon Ilias, barcelonalaisen Teatre Lliuren Santa Joana dels Escorxadors (Bertolt Brecht), Tukholman kuninkaallisen teatterin Dramatenin Leka med elden (August Strindberg) sekä johdannossa hehkuttamani romanialais-ranskalaisen Companhia Silviu Purcareten La Cousine de Pantagruel (Rabelain mukaan). (porto.loquo.com/english/post/54.)

Romanialais-ranskalaisen esityksen lisäksi minuun teki suuren vaikutuksen venäläisen teatterikoulun esitys Homeroon Iliasta. Esitys kesti kolme tuntia ilman väliaikaa, mutta imu säilyi koko ajan. Lavalla esitetty resitoitu puhe, itämaiset taistelulajit, meditatiivinen laulu ja geometriset koreografiat langettivat yleisön ylle kuin jonkinlaisen lumouksen, joka sulki meidät yhdessä sisäänsä. Esitys oli minulle elävä esimerkki siitä, mitä Nigel Charnock

todennäköisesti tarkoittaa puhuessaan teatterin yhteisöllisyydestä ja teatterikokemuksesta, jonka esiintyjät ja katsojat voimakkaasti jakavat. (Liite 3.)

Näin Portossa myös muutaman ranskalaisen uuden sirkuksen esityksen. Missään niistä ei puhuttu montaakaan sanaa, mutta tarina kulki selkeästi päässäni. Tarina ei välttämättä ollut sama kuin vieressäni istuneella katsojalla, mutta se oli minua kosketanut tarina kuitenkin. Yksi mieleenpainuvimmista esityksistä oli luutun soittoon ja jonglööraamiseen perustuva duetto. Kerrottuaani kokemuksistani opiskelutovereilleni Suomessa, monet tarjosivat minulle miimiä kirjallisen opinnäytteeni tutkimuskohteeksi. Minulle miimi on kuitenkin jostain syystä varsinainen kirosana. Siksi olen päättänyt jättää sen opinnäytteeni ulkopuolelle ja keskittyä muihin fyysisen teatterin muotoihin. Tosin Portugalissa opin, ettei miimin tarvitse tarkoittaa pantomiimistä tuttuja valkoiseksi kasvonsa maalanneita hahmoja kauhomassa tyhjää vaan kuten monissa uuden sirkuksen esityksissä näin, se voi tarkoittaa paljon muutakin.

Niin, ja se bacalhau. Se on ilmakeivattua, suolattua turskaa, jota portugalilaiset syövät mitä mielikuvituksellisimmissa muodoissa. Se on portugalilaisen keittiön perusta eikä sitä voi välttää Portugalissa. Ja kyllä, siitä oppii pitämään.

7 TEATTERI + TANSSI = TANSSITEATTERI? VASTAAJINA KURT JOOSS JA PINA BAUSCH

Palasin Portugalista vahvat visiot liikettä ja tanssia perinteiseen teatteriin yhdistävästä serkamolaisesta teatterista mielessäni. Luodakseni jälleen jonkinlaiset kehykset omalle teatterimuodolleni, päätin tutkia tanssiteatterin historiaa. Kävin läpi valtavaa kirjapinoani, mutten löytänyt kunnollista tutkimusta tanssiteatterista ja sen historiasta. Kirjastoissa oli sama tilanne. Tuntui että kaikki tutkijat olivat pitäneet teatterin ja tanssin visusti erillään. Yleisesti teatteriin yhdistettiin ominaisuuksia kuten puhe, teksti, henki, aivot, tarina, kertomus ja kieli jota ei voi oppia toistamaan täydellisesti. Tanssille taas vastakohtaisesti annettiin määritteiksi muun muassa liike, ruumis, sydän, abstrakti kerronta, toisto, täydellisesti opittava ja toistettava kielioppi sekä sommittelulliset elementit kuten energia, muoto ja rytmi. Yhteisiksi

ominaisuuksiksi teatterille ja tanssille jäi tällä logiikalla vain tila ja aika. Miksi sitten pitäisi kutsua esityksiä, joissa on nähtävissä elementtejä molemmista taidemuodoista?

Tanssiteatterista on alettu puhua ensimmäisen kerran 1900-luvun alun Saksassa. Silloin alkunsa saanut tanssiteatteri oli sekoitus tanssin ja teatterin muotoja. Keinoinaan se käytti näkö-, kuulo-, tila- ja tuntoaistien havaittavia elementtejä aivan kuten teatteri ja tanssi siihen mennessäkin. Esitysten lähtökohtana oli ihmisen ruumiin kokemukset, ei tanssin keinoin esitettävä kirjallinen kertomus. Esityksillä ei ollut lineaarista juonta ja kohtaukset yhdistyivät toisiinsa vapaata assosiaatiota käyttäen. Saksalaisen tanssiteatterin isäksi voidaan kutsua Kurt Joossia, joka eli vuosina 1901-79. Hän ”ajautui” tanssiteatterin tielle törmättyään tanssija, koreografi, tutkija Rudolf Labaniin. Labania kiinnosti uudenlaisen teatterin kehittäminen, jossa esiintyjä/tanssija oli ajatteleva, tunteva, esiintyvä olento. (Makkonen 1989, 25 ja 35; van Kerkhoven 1993, 35-37.)

Tanssiteatteri oli Kurt Joossille yksi teatterin lajeista. Se oli mielikuvitukseen pohjautuvaa teatteria, jossa puhuttu kieli oli korvattu ele- ja liikekielellä. Mielikuvitukseen pohjautuvan teatterin vastapuolena Jooss näki realistisen teatterin. Jooss perusti opetusmetodinsa klassisen baletin ja vapaiden liikkeiden yhdistelmälle. Hän kunnioitti teknistä osaamista, mutta ei halunnut mässäillä sillä. Hänen ja Sigurd Leederin kehittämä tanssimetodi pyrki kouluttamaan tanssijoita, jotka hallitsivat kehonsa monipuolisesti muttei konemaisesti. Joossin ihannetanssija ei ollut liikeautomaatti vaan elävä esiintyjä, joka tiesi miksi hän minkäkin liikkeen suoritti. Jooss uskoi jokaisen vartalon liikkeen muodon sisältävän tarkoin määrätyn henkisen ilmaisun. Erona vallalla olevaan vapaan tanssin suuntaukseen Jooss käytti koreografioissaan klassisen baletin liikkeitä ilmaisemassa haluttua asiaa. Lisäksi hän konkretisoi esityksiensä hahmot esimerkiksi kuollutta lastaan surevaksi äidiksi tai suurkaupungin lehtimyyjäksi toisin kuin vapaan tanssin kannattajat, jotka halusivat esittää abstrakteja asioita kuten kuolemaa, surua tai rakkautta. (Makkonen 1989, 35-39.)

Joossin koreografiat pohjautuivat vähän Brechtin mallin mukaisesti yhteiskunnan ja ihmisen arkipäivän tarkkailuun. Hän halusi tanssiteatterissaan tarttua teatterin tavoin laajemmin ihmisiä koskettaviin aiheisiin eikä vain tanssista tuttuihin tanssijan omiin kokemuksiin.

Joossin koreografioissa oli usein dramatisoitu tarina, jossa juoni ja henkilöhahmot ilmaistiin eleillä ja liikkeillä. Vaikka yhteiskunnallinen ja poliittinen kantaaottavuus toistui Joossin teoksissa, hän ei kokenut yhteiskunnallista kriittisyyttä taiteen ensi sijaiseksi tehtäväksi. Hän totesi aiheiden valikoituvan sattumalta ja hän nautti myös kevyempien teosten, kuten operettien ja oopperoiden, tekemisestä. (Makkonen 1989, 39-41.)

Jooss muokkasi taidenäkemyskseen credon, johon sisältyivät seuraavat viisi kohtaa:

1. Me uskomme tanssin olevan täysin riippumaton näyttämötaide, jonka tarkoitusta ei voida sanoa selittää, mutta joka puhuu plastisella liikunnalla.
2. Meidän pyrkimyksemme kohdistuu ensi sijassa draamalliseen tanssiin, jota pidämme elävän draamallisen ilmaisun ja puhtaasti koreografisen muodon parhaimpana yhdistelmänä.
3. Meidän taiteellinen päämäärämme on tanssitaide, jolla on juurensa yhtä hyvin nykyaikaisen tanssin eri muodoissa kuin klassisen tanssin kulttuuriperinnössä.
4. Työmme pohjana on inhimillisten tunteiden täysi asteikko ja rajoittamaton mahdollisuus niiden ilmentämiseen.
5. Tanssin muodot saavutetaan keskittymällä täydellisesti näihin perussääntöihin.

(Makkonen 1989, 35.)

Pina Bausch (1940-) jatkoi Kurt Joossin viitoittamaa tietä tanssiteatterin kehittäjänä Saksassa. Hän opiskeli Joossin johdolla ja kuului siihen nuorten tanssijakoreografien ryhmään, joka ryhtyi vastustamaan baletin ylivaltaa vasemmistolaisen opiskelijaliikkeen innoittamana. He halusivat kuvata todellisuutta muutenkin kuin abstraktien balettien ja satubalettien muodossa. Teoksissaan nuoret koreografit yhdistivät saksalaista ausdrucksdanzin eli vapaan tanssin perinnettä, kokeilevaa teatteria ja amerikkalaista modernia tanssia. Erottuakseen baletista he kutsuivat työtään tanssiteatteriksi. (Makkonen 1989, 42-44 ja 49-50.)

Nuori Pina Bausch sai Brechtin tavoin kokea natsiajan vaikutukset taiteelle. Tämä antoi varmasti voimakkaan sysäyksen myös Bauschille etsiä toisenlaista tapaa tehdä teatteria ja tanssia. 1960-luvulle tultaessa saksalaisessa teatterissa oli syntynyt uusi estetiikka, joka perustui tanssin omaisesti mielikuvitukseen, fyysisyyteen, aistillisuuteen ja visuaaliseen kuva-

ajatteluun eikä enää kirjallisuuteen, kieleen ja ei-fyysiseen esittämiseen. Teatterin tekijät ottivat nopeasti tanssiteatterin esikuvakseen, koska sen riippumattomuus tekstistä, kielestä ja loogisista rakenteista merkitsi suurempaa taiteellista vapautta sekä esityksen ja esittäjien intensiivistä ja välitöntä yhteyttä. Tanssi puolestaan omaksui teatterin puolelta kuvaestetiikkaa sekä elokuvamaisen avoimen ja vaihtelevan dramaturgian. (Makkonen 1989, 45-48.)

Kaiken kaikkiaan 60-luvun teatterin uudistusliikkeen tunnusmerkkejä olivat uusi aistillisuus ja visuaalisuus yhdessä ajalle ominaisen poliittisen optimismin ja vaatimusten kanssa. Teatterin tekijät halusivat tehdä teatterista kriittisen välineen pohtia yhteiskuntaa. Heidän mielestään niin elämän kuin taiteenkin tuli perustua ajan ja todellisuuden tajuamiseen. Monet esitykset, Bauschin teokset mukaan luettuina, olivat suoraan sanottuna järjestäytynyttä kaaosta, koska suosittiin prosessia valmiin esityksen sijasta. Teatteri oli nuorille taiteilijoille väline taistella porvarillista valtiota, kulttuuria ja yhteiskuntaa vastaan. Esikuvikseen Pina Bausch on ”kollegoidensa” tavoin nimennyt Brechtin, Beckettin ja Artaud’n, mikä minusta on äärimmäisen kiinnostavaa. (Makkonen 1989, 45-48.)

Bausch käyttää teoksissaan tanssia, teatteria, elokuvaa, musiikkia, performanssia, taidetta ja happeninkiä. Ensimmäisen kerran hän pani johtamansa Wuppertal Dance Theaterin tanssijat laulamaan, kertomaan tarinoita ja esittämään arkkityypisiä ihmishahmoja näytäntökaudella 1974/75. Siitä syntyi bauschilainen tanssiteatteri, johon minäkin olen yhden esityksen verran päässyt tutustumaan. Teos teokselta Bausch vapautti tanssin kirjallisuuden kahleista, paljasti tanssin illuusiot ja johti tanssia tavoittamaan todellisuutta juuri tässä ja nyt. (Makkonen 1989, 50-52; van Kerkhoven 1993, 35-37.)

Bausch ei ole koskaan osannut kunnolla pukea sanoiksi ajatuksiaan tanssista ja teatterista, mutta useimmiten hän lähtee liikkeelle aiheesta tai teemasta. Teemoina tuntuu toistuvan totuuden, rakkauden, inhimillisyyden ja luonnon kaipuu. Hän haluaa Kurt Joossin tavoin käsitellä inhimillisiä aiheita, jotka johtavat itsetuntemukseen, elämän suojelemiseen ja rakastamiseen. Wuppertal Dance Theaterin esitysten aiheina on nykypäiviin asti pyörinyt sukupuolten välinen vihamielisyys, ryhmän valta suhteessa yksilön alistamiseen, porvarilliset tavat ja rituaalit, median luomat kliseet onnesta ja rakkaudesta sekä lapsuuden leikit ja

muistot. Ulkopuolisen maailman tarkkailun lisäksi Bausch on teoksissaan käsitellyt tanssin pakonomaista ekshibitionismia, itsekorostusta ja tanssiryhmien ”paikanlunastuspaineita” kulttuurilaitosten silmissä. Hän on myös todennut, että kaikkien hänen teostensa moottorina toimii ihmisen tarve tulla rakastetuksi. Tämän ja monia muitakin Bauschin ajatuksia on Nigel Charnock omaksunut aktiiviseen totaali-teatteriansa (liite 3). (Makkonen 1989, 52-56.)

Bauschin esitykset eivät rakennu juonellisesta tarinasta vaan teokset ovat pikemminkin montaaseja. Tällä tarkoitetaan toisistaan riippumattomien palasten yhteentörmäämistä. Bauschin työssä tämä näkyy kuvien, liikkeiden, äänien, musiikin, ihmishahmojen ja tunteiden törmäilynä toisiinsa ilman syy-seuraussuhdetta. Hän käyttää hyväkseen revyyistä, vaudevillestä ja music hallista tuttua esityskaavaa, jossa näyttämölle marssitetaan vuorollaan erilaisia itsenäisiä numeroita, joiden välille katsoja saa vapaasti assosoida yhteyksiä, ketjuja tai miksei tarinaakin. Bauschin teoksissa käytetään niin tanssin, puheteatterin, oopperan kuin miiminkin keinoja. Niiden avulla varioidaan samaa teemaa ja toistetaan samojen liikesarjojen muunnelmia ilman syy-seuraussuhdetta. Saman liikesarjan toistaminen eri kontekstissä muuttaa liikkeen merkitystä ja monesti toisto ”karkaa” Bauschin teoksissa jopa väkivallaksi. Saman elementin pystyin löytämään eräästä Nigel Charnockin teoksesta, jossa juopunut juhla-äki surmasi erään juhlijoista yhä uudelleen ja uudelleen vaihtelevilla tavoilla. Pikku hiljaa esiintyjien tekemisessä alkoi myös näkyä väsymys, jolloin surmatyö näytti aivan erilaiselta, vaikka toistuikin periaatteessa samalla kaavalla. (Makkonen 1989, 54-57.)

Eri taiteen alojen elementtien käyttö saa Bauschin teokset muistuttamaan vääjäämättä wagnerilaista kokonaistaideteosta, Gesamtkunstwerkia, jossa eri taiteen alojen keinot sulautuvat yhteen. Bausch haluaa kuitenkin Brechtin tavoin pitää eri taiteiden elementit erillisinä ja käyttää niitä poikkitaiteellisesti teatterissaan. Muita vastaavanlaisia poikkitaiteellisia kokeiluja ovat olleet esimerkiksi polyfonisen musiikin ja maalaustaiteen yhdistäminen sekä kirjoittaminen musiikin ja tanssin omaisesti. Tutumpia ovat varmasti kuitenkin tekstin ja tanssin yhdistelmät sekä audiovisuaalisten elementtien yhdistäminen teatteriin ja tanssiin. (Makkonen 1989, 54-57; van Kerkhoven 1993, 35-37.)

Minun poikkitaiteelliset kokemukseni koostuvat kamariooppera The Greekistä, jossa olin mukana heinäkuussa 2004 Liettuassa sekä Pina Bauschin esityksestä Nefés, jonka näin syksyllä 2005 Helsingin Kaupunginteatterissa. Liettuassa perinteisen laulettuun oopperan lisäksi laulajilla oli puhuttuja repliikkejä ja laulajien ohella lavalla oli ”esiintyjienkuoro”, johon itsekin lukeuduin. Kuoro ei laulanut eikä replikoinut vaan meidän tehtävänämmä oli luoda ryhmäkohtauksia. Näyttämöllä oli myös kaksi suurta valkokangasta, joille heijastettiin näyttämön tapahtumia tukevia videoita ja kuvia. Joissain tilanteissa audiovisuaalinen materiaali antoi katsojalle myös lisäinformaatiota esimerkiksi ajan kulusta.

Myös Bauschin esityksessä Nefés oli käytössä niin tanssi, teatteri, puhutut repliikit kuin laulutkin. Voimakkaasti mieleeni jäi lavastus, jonka vaikuttavin elementti oli vesilammikko, joka ilmestyi ja katosi kuin tyhjästä näyttämölle. Bauschin tanssiteatteri onkin kuuluisa erikoisesta lavastuksestaan. Yleensä siinä pyritään tyyliittämään jotakin arkista ympäristöä, kuten asfalttista katua, kahvilaa tai tanssisalia. Usein näyttämön lattialle on lastattu kuolleita lehtiä, multaa, kukkia, ruohoa tai vettä, kuten minun näkemässäni esityksessä, mikä vaikuttaa esiintyjien liikkumiseen ja vaikeuttaa sitä. Lattialla oleva materia tarttuu esiintyjien kehoon, kastelee tai sotkee sitä ja antaa siten oman osansa lavastukseen. (Makkonen 1989, 62-63.)

Lavastuksen lisäksi suuren vaikutuksen minuun teki esityksen epäloogisuus. Tarina kulki muun muassa turkkilaisessa kylpylässä ja muissa itämaisissa tunnelmissa, vaikkei siinä mitään järkeä ollutkaan. Tapahtumat vyörytettiin hämmästyneen katsojan silmille selittelemättä ja anteeksi pyytämättä. Yksinkertaiset liikkeet muuttuivat vahvoiksi ja koomisiksi, kun niitä toistettiin esityksen eri vaiheissa tai esimerkiksi valtavan esiintyjäjoukon voimin. Esitys oli inspiroiva ja hämmentävä kokemus. Ja sitä tanssiteatteri juuri onkin, kokemuksen teatteria, ainakin Anne Makkosen mukaan (1989, 57). Siinä ei keskitytä siihen, miten tanssijat liikkuvat. Bauschkaan ei käytä teoksissaan baletista tai modernista tanssista löytyvää liikekieltä, mutta hän kuitenkin käsittelee liikemateriaalia koreografisesti huomioiden tanssin sommittelulliset tekijät energian, tilan, rytmin ja muodon. Hän ivaa perinteisiä koreografisia elementtejä liioittelemalla niiden käyttöä. (Makkonen 1989, 57-60.)

Pina Bauschin ja Wuppertal Dance Theaterin tanssiteatteri on toiminut ja toimii edelleen esikuvana monelle nykypäivän teatterintekijälle, kuten Nigel Charnockille, Portugalin ohjaajalleni Marta Nunesille ja minulle itselleni. Anne Makkonen on muotoillut pro gradussaan hienosti, että: ”Bauschilainen tanssiteatteri on tilanteiden teatteria, missä aika on pysähtynyt. Sen työvälineitä ovat katkonaiset eleet, toistot eri nopeuksilla, traagisten ja koomisten tilanteiden, nopean ja hitaan sekä jännityksen ja rentouden vaihtelut sekä tapahtumaketjujen hajottaminen erillisiksi osiksi.” Bausch käyttää teoksissaan selkeästi brechtiläisen vieraannuttamisen keinoja. Hänellä on esimerkiksi tapana panna tanssijat kääntymään suoraan yleisöön päin ja käyttää musiikkia joka viestii näyttämön tapahtumia vastaan. Hän pyrkii myös Brechtin tavoin paljastamaan yleisölle yhteiskuntaan ja ihmisiin sisäistyneet normit, jotka alistavat heitä. (Makkonen 1989, 57-61.)

7.1 Tanssiteatteri Suomessa – Marjo Kuuselan Raatikko sekä Nigel Charnock ja Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmä

Suomalainen taidetanssi kehittyi huomattavasti rauhallisemmissa oloissa kuin Saksassa. 1900-lukua hallitsi klassinen baletti, joka kehittyi vuonna 1922 perustetun Suomen Kansallisoopperan baletin suojissa venäläistä balettitraditiota seuraten. 60-luvulla Suomessa vieraili useita amerikkalaisia modernin tanssin opettajia ja ryhmiä ja suuntaus sai paljon kannattajia. Samaan aikaan Suomeen rantautui myös jazztanssi, joka perustui rytmiin ja kehon eri osien koordinaatioon. Kaikista näistä tanssin uusista tuulista ammensi oppeja myös suomalaisen tanssiteatterin tuleva äiti, Marjo Kuusela (1946-). (Makkonen 1989, 68-70 ja 76.)

Kuusela oli kyllästynyt tanssissa moneen asiaan: tanssi oli mekaanista ja teknistä, siinä ilmaistiin ilmaisua eikä todellisia asioita, tanssija ei saanut itse keksiä eikä luoda, tanssitaide oli pääasiassa lavalle siirrettyä harjoittelua tai ”keijuja ja joutsenia” muttei koskaan ihmisiä. Tanssia nähtiin vain Helsingissä eikä sitä edes arvostettu, tanssijamiehet eivät vaikuttaneet miehiltä eikä liikkeen raskaus saanut näkyä liikkeessä. Kaikesta tästä tyytymättömyydestä sai alkunsa Tanssiteatteri Raatikko, jonka toimintaperiaatteisiin kuului ja kuuluu edelleen muun muassa kiertueet ja nuorten tutustuttaminen tanssiin. (Makkonen 1989, 80-81.)

Raatikon esitykset sisälsivät piirteitä tanssinäytelmistä, tanssirealismista ja ennen kaikkea tanssiteatterista. Tanssiteatteri soveltui puhdasta tanssia paremmin Kuuselan uudistusmielisten ideoiden toteuttamiseen, koska sitä ei ollut sidottu mihinkään tiettyyn tanssityyliin vaan elementtejä voitiin ottaa vapaasti niin baletista, jazztanssista, modernista tanssista, kansantanssista kuin miimistäkin. Tanssinäytelmissä noudatettiin teatterin draamallisia lainalaisuuksia. Niissä juoni, roolit, kohtaukset ja jännitteet sovitettiin tanssin liikkeisiin ja rytmiin. Monesti Raatikko käytti esityksen pohjana valmista tekstiä, josta sovitettiin tanssiteatterille soveltuva libretto. Tanssirealismissa puolestaan esitettiin aina ihmistä ja hänen kokemuksiaan eikä symbolisia asioita kuten kuolemaa, unta tai rakkautta. Tanssija sai näyttää fyysisesti ihmiseltä, joten esimerkiksi vaikean hypyn tuottamaa ähkäisyä ei tarvinnut pidätellä. (Makkonen 1989, 82-83.)

80-luvulle tultaessa Kuusela alkoi pohtia illuusion luomista ja rikkomista tanssiesityksissään. Suuri osa hänen teoksistaan sopi tanssiteatterin tai tanssinäytelmän illuusioon perustuvaa ”kaavaan”, mutta nyt hänessä oli syttynyt halu tutkia, miten pääsisi syvemmälle tanssirealismiin ja konkretiaan. Hän teki jaottelun illusorisen, mystisen ja konkreettisen tanssin välillä. Illusorisessa tanssissa katsojat siirrettiin lavastuksen, puvustuksen, valojen ja äänien avulla toiseen todellisuuteen, joka edusti illusorista eli kuvitteellista versiota heidän tuntemastaan todellisesta maailmasta. Tätä suuntausta edustivat klassinen baletti ja monet Kuuselan omista töistä. Mystinen tanssi johdatti katsojan mielikuvitusmaailmaan usein symbolisten ja mielikuvitusta tukevien pukujen, lavastuksen ja valojen avulla. Esimerkkejä mystisen tanssin tekijöistä ovat Jorma Uotinen ja Carolyn Carson. Konkreettisessa tanssissa katsoja ja esiintyjä jakoivat saman tässä ja nyt -tilanteen. Puvut, lavastus ja valot eivät symboloineet mitään, ne vain olivat. Tällaista konkretiaa edustavat muun muassa Reijo Kela ja minunkin lyhyesti esittelemäni Pina Bausch. (Makkonen 1989, 101-103.)

Vaikka Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmää useamman vuoden 2000-luvulla johtanut Nigel Charnock on englantilainen, hänen työnsä ovat minulle osa suomalaista tanssiteatteria. Hänen teoksensa ovat antaneet minulle ratkaisevan sysäyksen lähteä tutkimaan teatterin ja tanssin yhdistämistä serkamolaisessa teatterissa, aivan kuten olen jo aiemminkin kertonut.

Charnockin teoksissa minua on viehättänyt kunnioittamattomuus. Tällä tarkoitan sitä, ettei esitykset ole kumarrelleet mihinkään suuntaa tai jättäneet asioita tekemättä sen takia, ettei niin saisi tehdä. Tanssijat ovat laulaneet ja näyttelleet, yleisöä on puhuteltu suoraan ja esiintyjät ovat tulleet yleisön sekaan. Mikään aihe ei ole ollut sopimaton. Kaikki Charnockin teokset ovat yllättäneet minut raakuudellaan, jonka lopulta olen ymmärtänyt kuvaavan itse asiassa todellisuutta sellaisena, kuin se oikeasti on ilman teatterillista sokerikuorrutusta. Nautinnollista esityksissä on ollut myös se, että esiintyjien tekeminen on ollut niin vaivatonta ja luonnollista.

Keväällä 2005 haastattelemani Charnock on työskennellyt niin tanssijana, käsikirjoittajana, ohjaajana kuin koreografinakin, vaikka on saanut näyttelijän koulutuksen. Hän määritteli hieman vastahakoisesti taidemuotonsa aktiiviseksi totaalteatteriksi (active total theatre), tanssiteatteriksi, fyysiseksi teatteriksi ja tanssinäytelmiksi, jotka sisältävät laulua, tanssia, näyttelemistä, kabareeta ja ihan mitä vaan tai sitten ei mitään niistä, sääntöjä ei ole. Hän halusi välttää työnsä määrittelyä, koska hän haluaa säilyttää siinä rehellisyyden, villiyyden, spontaanisuuden ja elävyyden erona televisiolle ja elokuvalle. Juuri elävyys ja sitä kautta draama, konfliktit ja se, että jotain tapahtuu näyttämöllä vetää häntä pois tanssista kohti teatteria. (Liite 3.)

Tanssia on Nigelin mielestä monesti vaikeata ymmärtää, koska pääosassa ovat abstraktit muodot ja esteettinen kehonliike tilassa. Häntä kiinnostaa enemmän elävä kontakti ja yhteisen kokemuksen saavuttaminen esiintyjien ja katsojien kesken. Työssään hän käsittelee teemoja, joita ihmiset ajattelevat paljon, mutta joista he eivät uskalla puhua ääneen. Tällaisia teemoja ovat esimerkiksi rakkaus, ihmissuhteet, seksi, uskonto; uskominen, luottaminen, kuolema, auktoriteetit; lääkärit, hallitus, papit ja niiden vastustaminen sekä tabut ja salaisuudet. Charnock kokee velvollisuudekseen taiteilijana käsitellä ihmisille vaikeita asioita. Omissa töissään hän pyrkii mielestäni jopa hieman brechtmäisesti esittämään katsojille heidän omaa elämäänsä liioittelussa muodossa, jotta ihmiset näkisivät ylilyöntinsä ja mahdollisuudet muuttaa toimintaansa.

Erilaiset ihmiset ovat eri aikoina eri asioissa innoittaneet Nigeliä. Teatterissa ja nimenomaan fyysisessä teatterissa häneen on erityisesti vaikuttanut Pina Bausch. Nigelin 1980-luvulla

näkemä Bauschin esitys muutti hänen käsityksensä teatterista kokonaan. Esityksessä oli todellakin kaikki mahdollista; siinä sai mennä pois lavalta, puhua yleisölle ja niin edelleen. Nigel koki Bauschin antaneen hänelle lahjan osoittaessaan, että teatterissa voi tehdä mitä vaan. Sen ei tarvitse olla tanssia tai siistiä, koska kaikessa on oma kauneutensa ja totuutensa. Esitys oli iso inspiraatio. Niinpä Nigelille kaikessa, sekä elämässä että teatterissa, on loppujen lopuksi kyse rakkaudesta ja sen kaipuusta aivan kuten Bauschillakin.

Onko teatterin ja tanssin yhdistelmä siis tanssiteatteria? En oikein ole löytänyt vastausta tähän. Nykyajan teatteri ja tanssi ovat niin lähellä toisiaan eikä taiteen tekijöillä ole aina tarvetta määrittää taidemuotoaan vain teatteriksi tai tanssiksi tai ylipäänsä yhtään miksikään. Teatteri ei enää välttämättä kerro tarinoita, mutta tanssikaan ei abstraktin luonteensa vuoksi täydellisesti sovi tarinoiden kertomiseen.

Perinteistä ajatusta näyttämötaiteen älyköistä ja spontaaneista tanssijoista on ollut vaikea muuttaa. Ihmisillä on kumma tarve jaotella itsensä kaksijakoisella ”mittarilla” ruumis/henki tai sydän/aivot. Ruumis ja sydän edustavat ihmisessä Trisha Brownin sanoin (van Kerkhoven 1993, 22) mitään pelkäämätöntä lasta ja henki sekä aivot äitiä, joka kieltää kaiken. Kurt Joossin, Pina Bauschin, Marjo Kuuselan ja Nigel Charnockin kaltaiset 1900-luvun taiteilijat ovat lähteneet etsimään tietä yhdistää yhdessä esiintyjässä lapsi ja äiti. He ovat päässeet tanssiteatterissaan lähemmäs tällaista monitahoista ihmistä ja esiintyjää, joka ei näyttämöllä ole vain puhuva pää tai jalan koukistaja. He ovat Marianne van Kerkhovenin ehdotuksen mukaisesti onnistuneet tuomaan teatterin lähemmäs tanssia ja samalla ruumista ja sydäntä luopumalla jäljittelystä. Esiintyjä on pantu astumaan lavalle tekemään rooliaan pää tyhjänä, pyrkimyksenään olla läsnä ja reagoida itsenään, henkilönä ja sinä persoonallisuutena kuin hän itse on. Esiintyjälle, niin tanssijalle kuin näyttelijällekkin tällaisen hetken saavuttaminen näyttämöllä, jossa hän ”yhtenä ainoana käsillä olevana hetkenä kykenee ajattelemaan, tuntemaan ja tekemään, on suorastaan juovuttava kokemus, jolla ei ole mitään tekemistä jäljittelyn kanssa,” kuten van Kerkhoven teoksessaan *Silta ruumiin ja hengen välillä* kirjoittaa (1993, 20-23, 27). Samaa juopumusta tavoittelin ja uskon saavuttaneenikin taiteellisessa opinnäyteohjauksessani 91-54-88.

8 SERKAMOLAISEN TEATTERIN VALO SYTTY: 91-54-88 VARTALOLLINEN TUTKIELMA

Työstin taiteellista opinnäyteohjaustani välillä aktiivisesti, välillä alitajuisesti koko Stadiassa opiskeluni ajan. Takanani oli kiemurainen tie aristotelisen draaman, eepin teatterin vieraannuttamiskeinojen, tanssin keinojen, tarinateatterin, hurmelaisen näyttelijäntyön, portugalilaisen teatterikulttuurin ja Stadian oppien seassa. Vihdoin kesällä 2005 tunsin olevani valmis ja tietäväni riittävästi, mistä teatterinäkemyksessäni oli kyse. Minulla oli voimakas tarve saada tehdä omannäköistäni teatteria, jota voi ymmärtää vaikkei katsoja ja tekijät puhuisikaan samaa kieltä. Halusin tehdä esityksen, joka perustuu stressittömyyteen, improvisaatioon, liikkeeseen, luottamukseen ja esiintyjien kanssa yhdessä ideoimiseen. En huolehtinut esityksen pituudesta, koska mieluummin halusin kaksi minuuttia täyttä asiaa, jonka takana koko työryhmä voi seistä, kuin kaksi tuntia epämääräistä lilluttelua.

Ihmiskeho ja liike olivat itsestään selviä peruspilareita työskentelylleni. Muuta en oikeastaan alussa tiennyt, en esityksellisestä muodosta tai mistään muustakaan. Valmista tekstiä tai dramaturgiaa ei ollut. Minulla oli vain valikoima vihkoihin ja kalenterin kansiin tallentuneita univisioita sekä hetkiä ja ihmisiä, joihin olin törmännyt kaduilla niin Suomessa kuin Portugalissakin. Lisäksi näin esityksen hahmoina rollaattorilla liikkuvan mummon, tanssivan pojan ja jonkinlaisen minä- tai todistajahahmon. Jostakin syystä odotin esityksen muodostuvan puhuttujen ja tanssittujen monologiin sekä suurimpien liikkeellisten kohtausten vuorottelusta.

Koulutoverini Mervi Takatalo tarjoutui työparikseni ohjaustyöhön, kun hän ensin oli kiireen vuoksi hylännyt ehdotukseni esiintyä opinnäytteessäni. Puhuimme alusta asti samaa kieltä. Pystyimme innostamaan toisiamme ja kehittämään toinen toistemme ideoita. Tiesimme tekevämme urauurtavan ratkaisun Stadiassa yhteisohjauksemme myötä. Tiesimme ettei kahden ohjaajan yhteistyö välttämättä ole helppoa, mutta meillä jatkuva keskusteleavuus oli avain toimivaan yhteistyöhön. Mitä vähemmän pääsimme vaihtamaan ajatuksia, sitä takkuavampaa työskentelymme oli.

Suhtauduimme rohkean kokeilevasti esityksen rakentamiseen. Halusimme saada aikaiseksi omanlaistamme teatteria välittämättä siitä, mikä oli oikein tai väärin. Pidimme huolta sovun säilymisestä yhteisohjauksessa jakamalla vastuun: Mervi toimi pääasiassa koreografina ja minä olin vastuussa dramaturgiasta. Mietimme minkälaisilla harjoitteilla voisimme työstää mitäkin visioistani päätyen muun muassa Lehdon veljesten ohjaajantyön kurssilla ja Marta Nunesin Portugalissa teettämiin improvisaatio- ja muihin harjoituksiin. Harjoituksissa syntyneistä kohtausaihioista löysimme nopeasti ne palaset, joita halusimme kehittää eteenpäin. Mukana oli alun perin myös jonkin verran kirjoittamaani tekstiä, mutta ohjaavien opettajien neuvoista viisastuneena jätimme lopulta kaiken tekstin pois, kuten aiemmin kerroinkin.

Esityksen kohtaukset olivat itsenäisiä kokonaisuuksia, joten niiden järjestyksellä ei sinänsä ollut merkitystä. Siten dramaturgiankin olisi voinut ratkaista todella monella tavalla. Viimeiset viikot olivat uuvuttavia etsiessämme juuri sitä ”oikeaa” kohtausjärjestystä. Kohtauksia hylättiin ja pieniä lisäpalasia kehiteltiin aivan viimeiseen saakka. Lopullinen dramaturgia syntyi vihdoinkin noin viikko ennen ensi-iltaa ja yhdeksän viikon puurtaminen oli täyttynyt. Lopputuloksena ”synnytimme” puolen tunnin kollaasimaisen tanssiteatteriteoksen tai vartalollisen tutkielman, kuten itse teostamme kutsuimme, joka oli saanut alkunsa minun ideoistani, kasvanut näkyväksi Mervin ja esiintyjien tuottamasta liikemateriaalista ja löytänyt muotonsa koko työryhmän panoksen avulla. Teemoiksi esitykselle nousivat arjen pienet ihmeet ja ihmiset, ihmiskehoon kohdistuvat sisäiset ja ulkoiset paineet sekä se, miten ihminen ylipäänsä voi hallita kehoaan.

Ainutlaatuisen ja persoonallisen työstämme teki kahden ohjaajan yhteistyön lisäksi tilavalinta ja simultaanikohtausten käyttö. Simultaanikohtaukset onnistuivat erityisen hyvin valojen ansiosta. Valoilla katsoja aktivoitiin päättämään itse, mitä hän milloinkin halusi katsoa. Halusin pitää kaikki esiintyjät mahdollisimman monessa kohtauksessa lavalla ja siksi esimerkiksi tanssisoolojen taustalle rakennettiin muiden esiintyjien avulla rinnakkaisia kuvia. Katsojan valinnat vaikuttivat siten voimakkaasti siihen, millainen tarina hänen mielessään piirtyi. Tavallisessa teatteritilassa tällaisten simultaanien käyttö olisi tuskin ollut yhtä tehokasta, mutta nyt syvä, avoin ja paljon yksityiskohtia sisältävä esitystilamme suorastaan vaati erilaista näyttämöllepanoa.

91-54-88:n myötä oli ihana huomata, että olin saanut kiinni ominaislaadustani ohjaajana. Luottamus omaan näkemykseeni ja into uudenlaisen, serkamolaisen teatterikielen löytämiseksi tarttui koko työryhmään. Monet asiat joita olin kantanut mukani koko kouluajan, tulivat esityksessä näkyviksi ensi kertaa serkamolaisen suodattimen läpi menneinä. Simultaanikohtaukset olivat käytössä ja ne palvelivat loistavasti esityksen vapaan tarinan muodostumisen ideaa. Sain puettua arkielämän tapahtumia ja ihmisiä uusiin, abstrakteihin muotoihin samalla tavalla, kun suunnittelin joskus tuulettavani klassikoita tuomalla ne nykyaikaan. Surullisen kuuluisalta Lehtojen kurssilta lähtenyt, lisää tulta Portugalista saanut kipinä käyttää kuvia, musiikkia, tekstiä ja muuta vastaavaa materiaalia improvisoitujen kohtausten ja koko esityksen innoittajana, huipentui vartalollisen tutkielmamme harjoituskaudella. Monia asioita olisi tietenkin voinut tehdä toisin tai paremmin taiteellisessa opinnäytteessäni, mutta tämän kokemuksen perusteella uskallan muokata serkamolaisen teatterin kieliopin, jota teatterinäkemykseni vuonna 2006 pääasiallisesti noudattaa.

9 JOHTOPÄÄTÖKSET ELI SERKAMOLAISEN TEATTERIN KIELIOPPI

Vilppu Kiljunen on joskus esitellyt teatterin kielioppina. Kiljusen tarkempia mietintöjä ajatuksesta en tiedä, mutta minun mielestäni teatterin kielioppi koostuu yleisesti tunnetuista teorioista, joihin jokainen teatterin tekijä lisää oman näkemyksensä ja ominaislaatunsa. Olen kulkenut pitkän matkan ala-asteen näytelmäkerhosta, ilmaisutaidon lukiosta, kansanopiston musiikkiteatterista ja avoimen yliopiston teatteriopinnoista tähän päivään. Teatterini kielioppi ja teatterinäkemykseni ovat kasvaneet matkan varrella historiallisen teatteriperinteen, tanssin, hurmelaisen näyttelijäntyön, tarinateatterin, Stadian oppien ja Portugalin ihmeiden kautta tähän päivään. Serkamolaisen teatterin kieliopin perusta makaa vahvasti perinteessä. Siihen on omaksuttu elementtejä niin aristotelisestä eli draamallisesta kuin ei-aristotelisestä eli eepisestä teatteristakin. Seuraava luonnehdinta perustuu Nykyteatterin juuret –kirjasta löytämäni edellä mainitun jaottelun mukaiseen kaavioon. Siinä ovat serkamolaisen teatterin kieliopin perussäännöt ja rajat.

Serkamolainen teatteri pyrkii toimintaan, se vie katsojan mukaan näyttämötapahtumaan ja toiminnan sisään. Draamallisen teatterin mukaisesti se myös tarjoaa tunteita ja välittää

elämyksiä. Eeppisen teatterin tavoin se kertoo, näyttää ja jopa väittää asioita katsojalle. Samoin se välittää tietoa ja kehittää ymmärtämistä. Serkamolaisessa teatterissa ihminen on muuttuva ja muutettavissa oleva tutkimuskohde aivan kuten eeppisessä teatterissakin. Kohtaukset voivat edetä suoraviivaisesti ja liittyä toisiinsa draamallisen mallin mukaan tai ne voivat eeppistä mallia noudattaen olla erillisiä ja edetä kaartuen. Ihmistä voi serkamolaisessa teatterissa ohjata niin vietit kuin ulkoiset vaikuttimetkin. Sen kerrontakin voi seurata kumpaa suuntausta tahansa, jolloin tarina voidaan rakentaa sen mukaan, mitä ihmisen pitäisi tehdä tai mitä ihmisen täytyy tehdä. (Niemi 1975, 153-154.)

Ikiaikaisten teatterigurujen luomien raja-aitojen ulkopuolelta serkamolainen teatteri on napannut Juha Hurmeen piilotettujen eeppisten ratkaisujen teatterista pyrkimyksen rehellisyyteen, yksinkertaisuuteen, luonnollisuuteen ja vilpittömyyteen. Tarinateatterista se on saanut halunsa kuunnella, ymmärtää ja rakastaa ihmistä sen vajaavaisuudesta ja hallitsemattomuudesta huolimatta. Tanssi ja Portugalissa opittu sanattoman kerronnan voima on istuttanut serkamolaiseen teatteriin kiinnostuksen ihmiskehoon ja liikkeeseen sekä liikkumisen ja ilmaisun vapauteen ja riemuun. Minuun eniten vaikuttaneissa esityksissä minut on lisäksi hurmannut abstraktius, järjettömyys, kansainvälisyys, rajojen rikkominen, yllätyksellisyys, universaali ymmärrys, usko omaan työhönsä ja omaperäisyys.

Toistaiseksi teatterinäkemykseni huipentuma on ollut taiteellinen opinnäytetyöni vartalollinen tutkielma 91-54-88 lokakuussa 2005. Esityksessä käytettiin hyväksi niin teatterin kuin tanssinkin keinoja ja se ammensi innoituksensa ihmisestä, kehosta ja liikkeestä, aivan kuten olen edellisessä luvussa kertonut. 91-54-88:n myötä näkemykseni teatterista ja nimenomaan siitä teatterista, jota haluan tehdä, kirkastui; haluan tehdä teatteria, jota voi ymmärtää vaikkei esiintyjät ja katsojat puhukaan samaa kieltä. Minun teatteriani ymmärretään sydämellä, ei järjellä. Taiteellisen opinnäytteeni perusteella uskallan nimetä serkamolaisen teatterin vahvuuksiksi kokeilunhalun, keskustelevuuden työryhmässä sekä simultaanikohtaukset ja niitä tukevan valon käytön, joka aktivoi katsojan. Lisäksi sen vahvuuksiin kuuluvat epätavalliset tilaratkaisut, ohjaajasta lähtevän työstettävään produktioon kohdistuvan uskon, luottamuksen ja innon tarttuminen muuhun työryhmään, liike-elementtien käyttö sekä abstraktin ja epäloogisuuden pelkäämättömyys.

Mihin serkamolainen teatteri sitten pyrkii? Millaisia tunnusomaisia piirteitä sillä on ja millainen on serkamolainen näyttelijä? Vastaukseni eivät ole loppujen lopuksi muuttuneet paljoakaan viisi vuotta sitten Stadian pääsykokeissa miettimiini vastauksiin verrattuna. Serkamolainen teatteri pyrkii edelleen herättämään ihmisissä tunteita, viihdyttämään ja antamaan katsojille ajattelemisen aiheita. Uutena pyrkimyksenä tai kiinnostuksen kohteena sillä on yhdistellä eri taiteen alojen elementtejä jonkinlaiseksi kokonaistaideteokseksi. Tunnusomaiset piirteet ovat saaneet lisäyksen sanattomasta kerronnasta ja ne ovat muutenkin hieman tarkentuneet, mutta pääpiirteet ovat säilyneet liikkeessä, ihmisessä, simultaanikohtauksissa sekä todennäköisen sivuuttamisessa ja uuden löytämisessä. Serkamolainen näyttelijäkin vaikuttaa edelleen voimakkaasti esityksen rakentamiseen ohjaajan rinnalla. Hän uskoo näyttelemäänsä, nauttii siitä ja on luonnollinen. Serkamolainen näyttelijä on positiivinen ja aktiivinen. Hän uskaltaa kyseenalaistaa ohjaajan mielipiteet, tarjoaa ratkaisuja, ei keksi turhia ongelmia ja on rehellinen.

Mielipiteideni samankaltaisuus ennen ja jälkeen teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojeni sai minut väkisin miettimään, olenko oppinut viiden kouluvuoteni aikana mitään? Kirkasotsainen pääsykoe-Pia on ollut niin pelottavan määrätietoinen ja soveltanut uskaliaasti pienimpiäkin teatteritiedon jyvii käytäntöön, että nykyinen Pia on jäädä pahasti varjoon. Pääsykoemuistiinpanoistani löytämieni epäilyksien ja toiveiden perusteella pystyin kuitenkin henkäisemään helpotuksesta. Ahdistukseni siitä, että sain mielestäni aikaiseksi visuaalisesti näppäriä ja yllättäviä kohtauksia, mutten osannut selittää niiden sanomaa tai miksi olin ne tehnyt, on vaihtunut uskoksi omaan työhöni. En aina vieläkään osaa selittää kaikkia ratkaisujani, mutta olen tullut siihen tulokseen, ettei kaikkea aina tarvitsekaan osata selittää. Riittää että tekijät seisovat työnsä takana. Lisäksi irtitietoni ja –taitoni ovat toiveeni mukaisesti jalostuneet ammattitaidoksi. Nyt ymmärrän käyttämiäni työtapoja paremmin ja itsevarmalla tuulella ollessani voin jopa sanoa löytäneeni oman identiteettini teatterintekijänä. Rohkeuteeni kokeilla vaikuttaa nykyään vahvasti vanha sanonta ”tieto lisää pelkoa”. Koen teatterintekijänä ja nimenomaan teatterin ammattilaisena vastuuta osaamisesta, koska koulunsa suorittaneenhan pitäisi olla valmis...

Entä miksi valitsin tätä työtä varten haastateltavikseni juuri Päivi Ketosen, Juha Hurmeen ja Nigel Charnockin? Koska he ovat kaikki osaltaan inspiroineet minua niin teatterin tekijänä kuin ihmisenäkin. Nopeasti arvioituna nämä kolme teatterin tekijää vaikuttavat kovin erilaisilta. Haastattelujen myötä löysin kuitenkin heistä itsestään ja heidän taiteestaan yllättäviäkin yhtäläisyyksiä; taiteessa kaikilla on läsnä tietty rosoisuus, joka Hurmeen teatterissa johtuneesi siitä, etteivät näyttelijät ole ammattinäyttelijöitä ja tarinateatterissa improvisatorisuudesta. Charnockin teoksissa särmä syntyy mielestäni siitä, että ainakin minun näkemissäni esityksissä esiintyjät eli tanssijat on pantu laulamaan ja näyttelemään. Esitykset ovat olleet aitoja ja rehellisiä, koska esiintyjät ovat olleet hieman epävarmalla pohjalla.

Kaikki kolme esikuvaani on kulkenut jollakin tavalla kieron polun teatterin ammattilaiseksi: Päiviä teatteri ei kiinnostanut aikanaan ollenkaan, Hurme poimii inspiraationsa taiteista viimeisenä teatterista ja Nigel tekee tanssiteatteriesityksiä vaikkei edes pidä itseään koreografina. Heitä yhdistää myös se, että heidän esityksissään käytetään niin musiikkia, puhetta, liikettä kuin visuaalisesti voimakkaan kuvitteellista maailmaakin. He arvostavat esiintyjissä samoja piirteitä, kuten positiivisuutta, inhimillisyyttä, rohkeutta sanoa mielipiteensä ja rehellisyyttä. Tekniset taidot eivät ole heille tärkeitä vaan he arvostavat enemmän ihmisen hyvyyttä. Samoin he haluavat haastaa esiintyjänsä siinä missä itsensäkin. Lisäksi mielestäni hillitön samaistumispinta löytyy Hurmeen ja Nigelin välillä siitä, että punk on puskenut heidät molemmat taiteelliselle uralle!

Serkamolaisen teatterin matkakertomuksen siivittämänä olen löytänyt itsestäni melko visuaalisen teatterin tekijän. Henkilöiden ja lavasteiden asemoinnilla on minulle suuri merkitys samoin kuin puvustuksella, väreillä ja valoilla. Mielestäni näyttämökuva voi kertoa todella paljon siitä, missä tunnelmissa esityksessä tai kyseisessä kohtauksessa liikutaan. Aina ratkaisuni eivät ole realistisia vaan huomaan niiden enemmänkin toimivan siltä pohjalta, millaisia tunteita jokin visuaalinen elementti minussa herättää. Se mitä näen ja miten näkemäni tunnen, kertoo tärkeää osaa tarinasta.

John Berger on kirjassaan Näkemisen tavat todennut, että taideteoksen välittämään viestiin vaikuttaa asemoinnin lisäksi, katsojan maailmankuva ja asema yhteiskunnassa ja se, mitä teos

esittää. Berger uskoo, että joka kerta kun jokin kuva esitetään katsojalle taiteena, hänen tapaansa katsella ja arvostella teosta vaikuttavat opitut olettamukset taiteen kauneudesta, totuudesta, neroudesta, kulttuurista, muodosta, statuksesta, mausta ja niin edelleen (Berger 1991, 11). Teatterissa nämä opitut olettamukset perustuvat Aristoteleen aikana syntyneisiin hyvän teatterin ”sääntöihin”. Teatterin tekijät ovat onneksi jo oppineet rikkomaankin näitä sääntöjä, vaikka haasteena on edelleen katsojan opettaminen pois näistä vanhoista, mielikuvitusta kahlehtivista olettamuksista. Taiteellisessa opinnäytteessäni 91-54-88 yritin ohjata katsojaa uuteen suuntaan erilaisilla visuaalisilla elementeillä, kuten tilan mahdollisuuksia korostavalla näyttämöllepanolla, simultaanikohtauksilla ja valon käytöllä.

Monesti taiteessa erehdytään pitämään katsojaa tyhmänä. Silloin tulee alleviivattua ja selitettyä asioita aivan turhaan. Minusta teatterissa tärkeintä on saada katsoja tuntemaan jotakin ja vaikuttumaan edes tunteen tasolla näkemästään. Syyt tähän eivät välttämättä ole samat kuin tekijöillä, mutta yhtä oikeita ne mielestäni kuitenkin ovat. John Berger on antanut kirjassaan hurjan esimerkin siitä, miten informaatiota voi käyttää katsojan tuntemusten manipuloimiseen tai ohjaamiseen haluttuun suuntaan. Hän on esittänyt ensin kirjassaan Vincent van Goghin taulun Vehnäpelto ja varikset ilman kuvatekstiä. Taulu näyttää minusta jollain tavalla myrskyisältä rauhallisesta aiheestaan huolimatta. Seuraavalla sivulla on sama taulu, mutta nyt mukana on teksti: ”Tämä on viimeinen taulu, jonka van Gogh maalasi ennen kuin surmasi itsensä.” (Berger 1991, 27-28.) Kuva näyttäytyy minulle aivan toisin. Nyt pellon yllä lehahtavat varikset ovat kuin van Goghin mieli, joka pakenee taiteilijan sairaasta päästä. Peltokin näyttää mustavalkoisesta esityksestään huolimatta olevan tulella. Juuri tällaista ohjailua minäkin tavoittelen omissa teatteritöissäni. Haluan antaa juuri sen verran informaatiota, että katsojan mieli aktivoituu, mutta lopullisen tulkinnan ja tarinan jätän katsojan itsensä löydettäväksi.

Tässä se nyt sitten on, serkamolaisen teatterin kielioppi. Matka on ollut melkoinen. Näin jälki käteen tuntuu kuin monet ominaispiirteistäni olisi ollut hallussani jo kauan, mutta kadotin ne matkan varrella kaikenlaisen informaation sekaan. Nyt olen kuitenkin löytänyt ne uudestaan.

LÄHTEET

- Aristoteles. 1982. Runousoppi. Suom. P. Saarikoski. 2. painos.
Keuruu: Delfiinikirjat. Otava.
- Arlander, A. 1998. Esitys tilana. Teatterikorkeakoulu. Ohjauksen ja dramaturgian laitos.
Acta Scenica 2. Tohtorintutkimnon kirjallinen osuus.
- Berger, J. 1991. Näkemisen tavat. Suom. M. Rutanen.
Helsinki: Love Kirjat. Painokaari Oy.
- Brecht, B. 1967. Kirjoituksia teatterista. Suom. A. Kolehmainen, R. Paalanen, O. Valle.
Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no. 14. Helsinki 1991: VAPK-kustannus.
- Horst, L. & Russell, C. 1961. Modern Dance Forms In Relation To The Other Modern Arts.
Princeton, New Jersey 1987: A Dance Horizons Book. Princeton Book Company.
- Mamia, N. 2005. Sielu ja ruumis. Kohtaaminen teatterin ja tanssin rajapinnalla.
Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. Esittävän taiteen koulutusohjelma.
Opinnäytetyö.
- Makkonen, A. 1989. Kurt Jooss - Pina Bausch - Marjo Kuusela tanssiteatterin ja
sen kehityksen edustajina. Helsingin yliopisto. Teatteritieteen laitos.
Pro gradu -tutkielma.
- McLeish, K. 2000. Aristoteles. 2. painos. Keuruu: Suuret filosofit 1. Otavan Kirjapaino Oy.
- Monni, K. 1992. Tanssitaiteen eteneminen itsensä tiedostamisen tiellä. Teoksessa
J. Varto (toim.) Tanssi, liikunta & filosofia. Liikunnan filosofian II valtakunnallinen
kollokvio 1991. Tampereen yliopisto jäljennepalvelu.
- Niemi, I. 1975. Nykyteatterin juuret. 2. painos. Helsinki 1984: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Parviainen, J. 1992. Tanssin käsite. Teoksessa J. Varto (toim.)
Tanssi, liikunta & filosofia. Liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio
1991. Tampereen yliopisto jäljennepalvelu.
- Sarje, A. 1992. Taidetanssin monet määritelmät. Teoksessa J. Varto (toim.)
Tanssi, liikunta & filosofia. Liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio
1991. Tampereen yliopisto jäljennepalvelu.

Van Kerkhoven, M. 1993. Silta ruumiin ja hengen välillä. Tanssin ja teatterin välimaasto. Suom. E. Puttonen. Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskus. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no. 17. Helsinki:Yliopistopaino.

Bertolt Brechthin eepistä teatteria käsittelevässä osiossa käytetyn esityksellisen tutkielman lähteinä:

Heinonen, H. & Reitala, T. (toim.) 2001. Dramaturgioita. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.
 Pohjola, R. 1986. Näytelmäkirjallisuus - dramatiikka. Eripainos. Teoksessa M-L Palmgren. Porvoo: WSOY:n graafiset laitokset.

Antonin Artaud'ta käsittelevän proseminaarityön lähteinä:

Artaud, A. 1983. Kohti kriittistä teatteria. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
 Eloranta, T. 1994. Antonin Artaud. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
 Enckell, J. 2003. Antonin Artaudin jäljet ranskalaisessa teatterissa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
 Sontag, S. 1986. Lihan estetiikka: Teatteri Artaud'n mukaan. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.

Internet-lähteet

porto.loquo.com/english/post/54. 22.2.2005

www.kasvunpaikka.fi. 2.3.2005.

www.ute-net.org . 9.3.2005

LIITTEET

Liite 1

Juha Hurmeen haastattelu 4.3.2005

Haastattelua varten tapasin Juha Hurmeen Wanhan Kuppilassa. Hurme istahti pöytään hieman myöhässä, hyväntuulisena ja alkoi tuttuun tapansa saman tien kääriä sätkää.

Miten määrittelet teatterin?

Hurmeen mielestä teatteri on kulttuurimuotona ihmeellinen. Se on säilynyt 2500 vuotta muuttumattomana, koska sen säännöt ovat yksinkertaiset ja nerokkaat. Teatteri on jylhää ja arvokasta ja sitä täytyy opiskella jatkuvasti. Jos haluaa ymmärtää, millainen teatterin pelikenttä on, ajatustyö ei voi koskaan lakata. Siksi Hurme lukeekin paljon historiaa ja teatteriteorioita. Toisaalta Hurmeen teatteriin liittyy vahvasti myös tietynlainen kypsymättömyys.

Hurme kertoo nuorena aikuisena olleensa ”kiitettävästi pihalla”. Hän ei oikein tiennyt, mitä tehdä, muttei valoisan luonteensa ansiosta kuitenkaan ahdistunut. Vastauksen etsiskelynsä Hurme löysi punk rock -liikkeestä. Siinä vaikutuksen teki amatööriys ja se, ettei tarvinnut osata soittaa eikä laulaa ottaakseen ohjekset. Tämä tekemisen riemukkuus ja simppeliys sysäsi Hurmeen astumaan 23-vuotiaana Jyväskylän ylioppilasteatterin ovesta sisään. Hän ei tiennyt varsinaisesti mitään teatterista, mutta punk-hengen mukaan hän uskoi voivansa aloittaa riemukkuuden voimin. Ja kyllähän kaikilla ihmisillä jokin käsitys teatterista kuitenkin on, koska jo Aku Ankasta oppii, mitä teatteri kaikessa yksinkertaisuudessaan on. Tänä päivänä teatteri on Hurmeelle edelleen se sama jylhä ja järeä vanha taidemuoto, mutta toki hänen ammatilliset ja tiedolliset opit ovat kumuloituneet. Kokemuksen myötä hän on kehittynyt siihen mitä on nyt ja säilyttänyt punkista omaksumansa simppeliyden.

Mitä esikuvia sinulla on Aku Ankan lisäksi?

Teatteritaide on antanut vähemmän inspiraatiota Hurmeelle kuin muut taiteet. Varsinkin kirjallisuus on vaikuttanut hänen teatterikäsitöksensä syntyyn. Aku Ankasta todellakin oppii

perusasiat siitä, miten teatteri toimii. Samoin esimerkiksi Tove Janssonin Vaarallinen juhannus on toiminut perustiedon välittäjänä Hurmeelle. Muutenkin hän on keskittynyt lukemaan proosaa ja lyriikkaa enemmän kuin draamaa. Tärkeä kirjoittaja Hurmeen elämässä on ollut antropologi Sakari Pälsi. Häntä Hurme pitää fiktion radikaalina. Pälsi tuli tutuksi Hurmeelle jo lapsuudessa, kun hänen isänsä luki hänelle Pälsin kirjaa Minä ja fallesmannin Arvo. Siinä Pälsi on sukeltanut aikuisiällä takaisin lapsuutensa maisemiin ja kirjoittanut siitä juttelun omaisesti välillä jopa täysin ilman välimerkkejä, kuten Hurmeen toinen suuri innoittaja Volter Kilpikin on tehnyt. Löydettyään Minä ja fallesmannin Arvo -kirja uudestaan aikuisena Hurme vaikutui siitä siinä määrin, että itsekin palasi lapsuuteensa, mistä oli tuloksena löyhästi omaelämäkerralliset autonäytelmät Tikkurilan teatterissa. Tärkeä pointti tällaisessa kirjoittamisessa Hurmeelle on se, ettei kyseessä ole yksin nostalgia vaan yksinkertaisesti Sakari Pälsin viitoittama mahdollisuus sukeltaa aikuisena uudestaan lapsuutensa maisemiin. Hurme sanookin, että olemme yhtä kuin muistimme. Kyseessä on tavallaan antipostmoderni suuntaus. Hienoa Pälsissä on myös se, ettei hänen ideologinen vakaumuksensa oli hyvin toisenlainen kuin Hurmeella ja silti Pälsi on ollut suuri innoittaja. Pälsi oli esimerkiksi erittäin konservatiivinen ja sovinistinen toisen kuin Hurme.

Toinen Hurmeen kirjallinen esikuva on venäläinen kirjailija Andrej Platonov. Hänessä Hurme ihailee jopa sairaalloista herkkyyttä pysähtyä miettimään yksinkertaisten asioiden, kuten kuihtuvan ruohon tragediaa ja rikkautta. Platonov näkee maailmassa kaiken suurenmoisena. Häneltä ei koskaan lopu aiheet eikä ideat. Esimerkkinä tällaisesta ideologiasta Hurme koputtaa Vanhan Kuppilan vihreänharmaata seinää pöytämme vieressä silmät innostuksesta loistaen. Platonov voisi lähteä kirjoittamaan seinästä kohti Vanhan ylioppilastalon historiaa, sen rakentajia tai seinän remontoijia tai ihan mitä vain. Platonovilla oli aikaa pohtia. Häneltä Hurme on lainannut erälle Ford Taunuksen henkilölle repliikit: ”Minulla on suunnaton myötäkärsimisen lahja. Maailmassa ei tapahdu mitään jälkiä jättämättä.” Platonovin töitä on muutenkin tehty teatteriksi. Niistä Hurme mainitsee esimerkeiksi teokset Monttu ja Afrodite. Innoittajana Hurmeelle ovat toimineet myös musiikki, kuvataiteet ja elokuvat nimenomaan tässä järjestyksessä. Teatteri on aina tullut viimeisenä, koska hän ei varsinaisesti edes tykkää teatterista. Hän hakee mieluummin stimulaatiota elämäänsä muualta ja viettää vapaailtansa muualla kuin teatterissa. Kaiken kaikkiaan kyse on ylpeydestä. Hurme ei ole halunnut

paneutua muodollisiin teatteriteorioihin tai ohjausoppaisiin, koska on halunnut löytää itse parhaat ratkaisut projisoiden muista taiteista oppeja.

Millä nimellä kutsuisit omaa teatteriasi?

Hurme muotoilee oman teatterinsa piilotettujen eppisten ratkaisujen teatteriksi. Hän käyttää mahdollisimman vähän dialogia, koska haluaa välttää teatterissa monesti esiintyvää muka realistista, huonoa dialogista teatteria. Hänellä ei omasta mielestään ole plastisia kykyjä, joten liike on enemmänkin ajatuksen liikettä. Hän käyttää paljon piilokertoja ja monologeja ja lasten teatterista tuttua tapaa panna henkilöt dialogiin ympäröivien elottomien asioiden kanssa. Kerronta on mahdollisimman säästeliästä. Tällaisessa teatterissa on harhautus ja yllätys kunniassa. Toisaalta näyttämö on tällaiseen toimintaan rehti paikka, koska jos se siirrettäisiin pois näyttämöltä, se olisi huijausta. Tässä piilee juuri teatterin idea 100 prosenttisesti: tarvitaan joukko esiintyjiä ja katsojia, jotka tapaavat samassa tilassa ja esiintyjät esittävät jotain.

Katsojat luulevat nähneensä teatteria, vaikka onkin vain piilotettua kerrontaa.

Ohjaajana Hurme leikkii aina olevansa katsoja, joka näkee esityksen ensimmäistä kertaa.

Teatterin opettajana hän pyrkii aina kurssilla jonkinlaisen esityksen tai demon valmistamiseen, johon myös kutsutaan aina joku katsomaan. Hänen mielestään tämä on ainoa tapa saada oikeaa tietoa teatteriesityksen valmistamisprosessista. Paineita ei tällaisessa työskentelyssä kannata ottaa, mutta näin teatterin perusajatus dramaturgian rakentamisesta, ohjauksesta ja muusta läpäisee koko kurssin. Prosessi on koko ajan oikea ja lopputuloskin antaa oikeaa teoreettista tietoa esityksen valmistamisprosessista. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii Stadiassa toteutettu kurssi, jonka aikana Hurme työsti meidän opiskelijoiden avulla ohjaustaan Jyväskylän kaupunginteatteriin. Lopputulosta tärkeämmäksi nousi prosessi, joka kulki oikean kaavan mukaan. Harjoitusvaiheessa koimme loppujen lopuksi hienompia hetkiä kuin itse esityksessä, mutta kokemus esityksen valmistamisesta oli erittäin arvokas.

Mihin hurmelainen teatteri pyrkii?

Hurme piti kysymystäni hurmelaisen teatterin pyrkimyksistä erittäin hienona. Hänestä kyse on pohjimmiltaan omassa elämässä noudattamansa moraalisen eetoksen jakamisesta. Siinä on paljon kyse kasvatuksesta ja se kehittyy koko ajan. Siksi eetosta onkin vaikea pukea suoraan sanoiksi. Teatterillaan Hurme haluaa tuoda esille omaa eetostaan, tutkia ja jopa parantaa

maailmaa. Ajatuksena tämä voi olla korni, mutta kaikki tekomme niin teatterin tekijänä kuin ihmisenäkin vaikuttavat maailmaan hyvässä ja pahassa. Ne pätevät koko ajan ja teatterissa ainakin työryhmän ja katsojien tasolla. Harjoitukset työryhmän kesken voivat teatterin tekijälle olla yhtä kuin elämä. Hurmekin kertoo omasta elämästään vaiheesta, jossa teatteriharjoitukset olivat päällä yötä päivää. Tällöin kyseessä ei enää ollut vain työ vaan koko elämä sukulaisineen, rakastumisineen ja ystävineen. Siksi Hurme haluaakin kunnioittaa harjoitustilannetta. Se on yhtä kuin elämä.

Tässä maailmassa ihmisten kysymykset vaikeutuvat koko ajan. Teatterista voi saada tukea omille ajatuksilleen. Hurme kokee teatterin myös anteliaisuutena jakaa omia ajatuksiaan katsojille. Teatteri sitoutuu Hurmeella koko muuhunkin elämään edellä kerrotun mukaisesti. Katsojalle hurmelainen teatteri tuo lohtua. Se ei pyri passivoimaan vaan aktivoimaan. Se toimii vihjeenä katsojalle tajuamaan oman maailman tuskansa ainutlaaduttomuuden. Katsoja tekee itse omat päätöksensä, koska lopullinen näyttämö on kuitenkin jokaisen katsojan pään sisällä. Kaikki oikeat taistelut tapahtuvat siellä. Mahdollisuuden näiden tunteiden ja päätösten heräämiseen Hurme haluaa teatterillaan katsojalle tarjota vastapainona teatterissa usein esiintyvälle huoraamiselle, hohotuskomedioille ja musiikkifiaskoille.

Mitä tunnusomaisia piirteitä hurmelaisella teatterilla on?

Joskus hurmelaiselle teatterille ominainen alinäytteleminen nähdään Hurmeen mukaan negatiivisena ominaisuutena, mutta minusta se on katsojalla paljon vaikuttavampaa katsottavaa kuin teatraalinen raivo, kuten Hurme itse asian ilmaisee. Hurmelaisessa teatterissa käytetään taloudellista esittämistapaa. Näyttelijät ilmentävät roolissaan vahvasti itseään ja siihen Hurme pyrkiikin. Hän antaa niin näyttelijöille kuin muillekin tuotannon jäsenille vain vähän tukipuita tehdä työtään. Suuren osan työryhmä keksii itse. Hurme esittelee pelkistetyt johtoideat niin näyttelijöille, lavastajalle kuin puvustajallekin. Joskus johtoideat ymmärretään, joskus taas ei.

Millainen on hurmelainen näyttelijä? Millaisen näyttelijän kanssa työskentelet mieluiten?

Kysymys hyvästä näyttelijästä saa Hurmeen mietteliääksi. Lopulta hän sanoo kaiken lähtevän siitä, että on hyvä ihminen. Taitavalla mulkulla ei tee mitään vaan mieluummin Hurme

työskentelee ystävällisten, avoimien ja innostuneiden ihmisten kanssa. Kyvyt eivät ole pääasiassa, koska roolin voi aina mitoittaa kykyjen mukaan. Luontainen toveruus on tärkeää, vaikkei se tarkoitaakaan, että pitäisi yhdessä lähteä ryypäämään tai viettämään muuten aikaa. Kysymykseeni harrastajanäyttelijöiden kanssa työskentelemisestä Hurme vastaa mielestäni erittäin hienosti, että ohjaajan ammattitaitoon kuuluu antaa mahdollisuuksia ja olla kärsivällinen. Kaiken kaikkiaan hyvä näyttelijä osaa elämän sosiaaliset taidot, joista on Hurmeen mielestä hienosti kirjoittanut amerikkalainen David Mamet.

Tunti Hurmeen kanssa on mennyt vauhdilla. Käteni on jumissa hurjan puhetulvan muistiinkirjoittamisesta, mutta mieleni on raikas. Haastateltavani näyttää myös innostuneelta. Hän sanoo, että kysymykseni ovat olleet erittäin perustavanlaatuisia ja tärkeitä. Olemme tunnissa käyneet periaatteessa läpi koko elämän. Hurme on kiinnostunut opinnäytteestäni, kunhan se valmistuu ja hän on myös luvannut minulle roolin autonäytelmien viimeisessä osassa Volvo Amatsonissa. Syvällisen sukelluksen historiaan jälkeen on mukava katsoa eteenpäin. Koko elämä tunnissa. Olen valinnut hienot haastateltavat.

Liite 2

Päivi Ketosen haastattelu 25.2.2005

Päivi Ketosen tarinateatterikurssit ovat avanneet minulle oven itseeni ja rehelliseen teatterin tekijyyteen. Tarinateatteri on myös todistanut minulle sen, että kuka tahansa voi olla tähti. Päiviä voi hyvällä syyllä sanoa suomalaisen tarinateatterin perustajaksi ja uranuurtajaksi. Hän on luonut pitkän uran tarinateatteriohjaajana ja -kouluttajana, joten varmasti jokainen tarinateatterin tekijä Suomessa on käynyt jossain uransa vaiheessa Päivin käsittelyssä. Päivi johtaa esiintyvän tarinateatteriryhmänsä, Foxtrottin, lisäksi koulutuskeskus Kasvunpaikkaa, jossa ”voit tulla siksi joka olet”, kuten Kasvunpaikan nettisivuilla sanotaan. Kasvunpaikka antaa muun muassa koulutusta kehittämisen, johtamisen, opettamisen, kouluttamisen ja terapian alalla työskenteleville ihmisille (www.kasvunpaikka.fi. 2.3.2005).

Minä tutustuin Päiviin koulussa kevättalvella 2003, kun osallistuin psykodraama-, sosiodraama- ja tarinateatterikurssille. Kurssi teki minuun suuren vaikutuksen puhtaudellaan ja aitoudellaan. Me kaikki saimme olla juuri sitä, mitä olimme ja tulla silti hyväksytyiksi. Ensimmäistä kertaa koulussa tuntui siltä, että jokin kurssi tarjosi konkreettisia eväitä tulevaa teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattia varten. Ymmärsin mitä olin oppinut ja pystyin soveltamaan sitä käytännössä. Kaiken huipuksi kurssi sysäsi minut opettavaiselle ”matkalle itseeni”, jolla edelleen tunnen olevani kirjoittaessani kirjallista opinnäytetyötäni omasta teatterinäkemyksestäni.

Tapasin Päivin haastattelun merkeissä Stadian kahviossa aikaisin aamulla. Aikaa oli aikatauluongelmien takia liian vähän, joten haastattelun alkua leimasi lievä kireys. Puhuttuaan muutaman minuutin itselleen selvästi rakkaasta tarinateatterista Päivin silmissä loisti kuitenkin aivan erilainen palo.

Mitä (tarina)teatteri merkitsee sinulle?

Tarinateatterin merkitys ei ole Päiville ensi sijaisesti teatterillinen, vaan tarinateatteri on hänelle sopiva tapa palvelle hyvää, kuunnella ihmisten tarinoita ja pohtia sekä rakastaa elämää. Selitystä sille, miksi hän on tarinateatterin pariin lähtenyt, hän ei osaa antaa.

Ensikokemukset tarinateatterista ovat jopa olleet kauheita, mutta silti alitajunta on Päivin tälle tielle ohjannut. Päivi kokee olevansa etuoikeutettu saadessaan tutkia elämää tarinateatterin kautta. Tarinateatterissa voi panna itsensä turvallisesti alttiiksi. Sillä on eheyttävä ja ravitseva voima ja sen avulla voidaan jopa vaikuttaa yhteiskuntaan. Tarinateatteri opettaa nykypäivän kiireistä ihmistä kuuntelemaan ja kaiken lisäksi se on yksinkertaisesti hauskaa!

Mihin tarinateatteri pyrkii (esityksellisesti katsottuna, mitä se tarjoaa katsojalle)?

Tarinateatteri on Päivin mielestä ongelmallista puhtaasti teatterina. Se toimii vuorovaikutuksessa yleisönsä kanssa ja osallistaa voimakkaasti. Tämä saattaa olla aika villiä katsojalle. Jos esityksen teeman vielä annetaan nousta vapaasti yleisöstä, on tarinateatteri esityksenä vaativaa myös tekijöilleen. Erilaisiin koulutuksiin ja työpajoihin tarinateatteri puolestaan sopii Päivin mielestä hyvin. Eniten tarinateatterin keinoin koulutetaan nimenomaan uusia tarinateatterin tekijöitä, mutta yhtä hyvin se sopii esimerkiksi työnohjaukseen. Parasta tällaisissa koulutustilaisuuksissa on osallisuus. Kaikki osallistujat saavat mahdollisuuden puhua, kertoa, tulla kuulluksi ja saada vastakaikua kertomalleen niin uskaltautuessaan tarinankertojen tuolille kuin istuessaan katsomossakin.

Tarinateatterin tunnusomaisia piirteitä

Tunnusomaisia piirteitä tarinateatterille ovat pyrkimys ihmisten yhteisöllisyyteen ja epätäydellisyyden hyväksymiseen. Parhaimmillaan tarinateatteri ohjaa ihmisen eheyttävään dialogiin epätäydellisyytensä kanssa, aivan kuten minulle kävi ajautuessani tarinateatterikurssien kautta matkalle itseeni. Tarinateatterin tekemiseen kuuluu olennaisesti Päivin mielestä myös etsimisen nälkä ja alttiiksi asettuminen. Se on improvisaatioon eli ennalta harjoittelemattomaan materiaaliin perustuva esittämismuoto, jonka vuoksi jokaisessa esityksessä on hienot ja huonot hetkensä. Tämä kertoo mielestäni paljon tarinateatterin herkkyydestä ja vaikeudesta. Siksi ei ole yhtään kummallista, että Päivistä tuntuu, että monesti nimenomaan harjoituksissa tapahtuu kaikkein parhaat oivallukset.

Millainen on hyvä tarinateatterinäyttelijä?

Päivin mielestä hyvä tarinateatterinäyttelijä on ”tavallisen” näyttelijän tavoin kiinnostunut elämästä ja ihmisestä. Erona näyttelijöiden välillä Päivi näkee kuitenkin

tarinateatterinäyttelijän myötätunnon ja halun rakastaa niin elämää kuin ihmistäkin. Tarinateatterinäyttelijän on oltava valmis panemaan itsensä peliin nimenomaan harjoittellessa. Hänellä tulee olla monipuolinen ilmaisukyky eikä lahjakkuudestakaan tietenkään ole haittaa. Tarinateatterinäyttelijän suhtautuminen elämään ei saa olla dogmaattinen. Toisin sanoen hän ei saa jäädä kauhistelemaan kenenkään elämää tyyliin: ”Hyi kauheeta, tollanen elämä!” Päivi uskoo tällaisen varmuuden ja levollisuuden tulevan elämäkokemuksen ja sen myötä, että on sujut itsensä kanssa. Tarinateatteri syntyy aina ryhmässä, joten kyky yhteistyöhön on välttämätöntä. Päivi suosii hieman vanhempia ihmisiä tarinateatterinäyttelijöinä, mutta ryhmässä voi olla myös nuoria näyttelijöitä, kunhan ryhmän yhteinen elämäkokemus ”kantaa” riittävästi. Tarinateatteri on raskasta. Siksi Päivi pitääkin tärkeänä, että näyttelijät työskentelevät tarinateatterin lisäksi jossain muussakin toimessa. Esimerkiksi Päivin ryhmässä, Foxtrottissa, näyttelee koulutuksen, terapian, opetuksen ja taiteen ammattilaisia (www.kasvunpaikka.fi, 2.3.2005). Loppujen lopuksi tarinateatterinäyttelemisessä on Päivin mielestä kyse oikeasta mielenlaadusta. Sen yksinkertaisesti omaa tai ei.

Esikuvia ja innoittajia taiteentekijöiden joukossa

Päivin lapsuuden Lahti tulvi näyttelijöitä, koska perheen talossa asui useita Lahden Kaupunginteatterin näyttelijöitä. Näyttelijöiltä saamallaan lipuilla Päivi pääsi katsomaan paljon esityksiä. Teatterissa käynti jatkui kouluajanakin. Luokka pääsi jopa osallistumaan yhden esityksen valmistamiseen kaupunginteatterilla. Hirveän opettajan lisäksi monet Päivin mieleen jääneistä teatterikokemuksista ovat yllättäen epämiellyttäviä. Esimerkkinä Päivi kertoo kokemuksestaan Helsingin Ryhmäteatterin esityksessä, jossa näyttelijät rikkoivat rajan katsomon ja näyttämön välillä. He ottivat väkisin kontaktia yleisöön ja metelöivät todella lujaa. Tämä tuntui äärettömän epämiellyttävältä ja Päiviä alkoi suorastaan oksettaa. Hän muistaa istuneensa keskellä katsomoa ja miettineensä kauhuissaan, miten pääsisi pois yleisön joukosta. Ehkä juuri kauhukokemukset aiheuttivatkin sen, että Päivi piti yhdessä vaiheessa taukoa teatterista.

Positiivisiksi muistoiksi ja inspiraatioiksi teatterista Päivi mainitsee Helsingin

Kaupunginteatterissa 80-luvulla näkemänsä Peer Gyntin. Lisäksi Kalle Holmbergia Päivi sanoo kunnioittavansa teatterintekijänä. Tarinateatterista innoittajina löytyvät luonnollisesti

tarinateatterin kehittäjä Jonathan Fox sekä Deborah Pearson, Robin Weir, Cristian Ricarda, Peter Hall ja Francis Batten. Musiikin puolelta Päivi ihailee tarinateatterimuusikkoinakin toimineita Tuomas Ollilaa, Paavo Hakulista, Robert Schenckiä ja Yves Postikia. Heidän avullaan Päivi kertoo oppineensa musiikin merkityksen. Jostain tarinateatteriesityksistä hänelle on jäänyt mieleen nimenomaan musiikki ja se, miten soitin on soittanut sielun ääntä. Musiikki on avannut (tarinaa) hirveästi. Esikuvakseen Päivi mainitsee vielä kuvataiteilija Kuutti Lavosen. Lavosen töissä Päiviä on koskettanut niiden syvyys ja kauneus. Hän toivoo oppivansa puhumaan samoin, kuin Lavonen puhuu omasta taiteestaan.

Liite 3

Nigel Charnockin haastattelu 9.3.2005

Haastattelin Nigel Charnockia vain päivää ennen hänen uuden teoksensa First Sex ensi-iltaa Kaupunginteatterin Studio Elsassassa. Minua jännitti, koska ymmärsin minulla olevan valheellinen oletus siitä, että tunnen Nigel Charnockin, koska olen nähnyt hänen töitään. Loppujen lopuksi oletukseni ei kuitenkaan osunut kovin paljon ohi, koska Charnock oli juuri samalla tavalla lapsenomaisesti rehellinen ja vilpitön kuin hänen teoksensakin. Hänellä oli kummallinen tapa vastata eri kysymykseen, minkä olin hänelle esittänyt. Usein puhe tuli ulos varsin epämääräisesti ilman verbejä ja substantiiveja. Tämä teki vastausten kääntämisen ja välillä ymmärtämisenkin hieman vaikeaksi, joten pyydän anteeksi Nigelin puolesta, jos olen laittanut hänen suuhunsa sanoja.

Miten kutsuisit omaa taidemuotoasi?

Nigel sanoo taidemuotoaan teatteriksi, koska hänet on koulutettu näyttelijäksi. Hän on kiinnostunut teatterista; draamasta, konflikteista ja siitä kun jotain tapahtuu näyttämöllä. Se on elävää. Näyttämöllä voi tapahtua mitä tahansa, koska sääntöjä ei ole. Nigelin teatteri ei ole pelkästään tanssia, jossa ei puhuta tai teatteria jossa puhutaan ja kävellään vähän ympyrää. Se ei myöskään ole oopperaa, jossa vain lauletaan vaan se voi olla kaikkea. Siinä on yhtä lailla lupa lopettaa tekeminen tai tulla yleisöön. Kaikki on sallittua, ei ole sääntöjä eikä rajoja, kunhan esiintyjät suurin piirtein pysyvät yleisön edessä josta heidät nähdään.

Valtavan puheryöpyn jälkeen Nigel löytää sanat kuvaamaan omaa taidemuotoaan. Se on active total theatre eli vapaasti suomennettuna aktiivista totaalteatteria. Nigel ei halua rajata tai kuvailla liikaa teatteriaan. Se on tanssia, laulua, näyttelemistä, kabareeta. Sitä ei tarvitse määritellä, koska Nigel haluaa säilyttää teatterissa rehellisyyden, villiyyden, spontaaniuden ja elävyyden erona televisiosta ja elokuvasta. Hänen taidemuotonsa on tanssiteatteria, fyysistä teatteria, tanssinäytelmää, jossa on joskus laulua mukana.

Onko teatterin ja tanssin yhdistelmä aina tanssiteatteria?

Nigel uskoo kyseen olevan muodosta. Teatteri käsitetään yleensä draamana ja näytelminä, näyttelijöinä puhumassa toisilleen. Tanssi on liikettä, ei puhetta, joskus musiikkia. Teatteria on helpompi mennä katsomaan, koska puhuttua kieltä ymmärtää välittömästi. Tanssia ei mennä katsomaan, koska se on abstraktia. Tanssiesityksessä ei näytä olevan tarkoitusta, vaikka joskus koreografi sen sinne yrittää laittaakin. Tanssissa on kyse muodosta, ei kontaktista. Se on esteettistä kehonliikettä tilan läpi, kauniita kuvia ja muotoja. Tämä kiinnostaa Nigeliä vähemmän kuin ”oikeita” koreografeja, jona hän ei itseään pidä. Hän yrittää teoksissaan yhdistää teatraaliset elementit, jotta tavallinen tallaaja voi tulla kadulta katsomaan esitystä ja ymmärtää jotenkin mistä on kysymys.

Usein ensikertalaiset kyllästyvät ja hämmentyvät nopeasti tanssiesityksissä. Ainakin Nigel itse ihmettelee kymmenen minuutin jälkeen, mitä nuo tekevät? Missä on pointti? Tämä johtuu siitä, että kontakti puuttuu. Nigel tuntee itsensä pois työnnetyksi ja hieman tyhmäksi, kun ei ymmärrä mitä esiintyjät tekevät näyttämöllä ja miksi. Nykyään hän tosin ymmärtää, ettei ymmärtämättömyydellä ole välttämättä merkitystä, koska tanssijat vain toistavat elementtejä, jotka heille on annettu toistettavaksi. Tavallaan se on liikettä liikkeen vuoksi, abstraktia. Onhan sekin ihan ok, Nigel toteaa, mutta hän ei halua maksaa lippua sellaiseen. Hänellä on parempaakin tekemistä. Hän osaa kyllä arvostaa tällaista tanssia ja kovaa treeniä, koska näyttelemisen oppiminen ei ole hänestä yhtä vaikeaa. Näytellessä kun ei tarvitse muuta kuin puhua kovaa ja liikkua edes takaisin ja olla iloinen tai surullinen. Parissa viikossa suurin osa oppii näyttelemään, jotkut jopa äärettömän hyvin. Tanssijan pitää sulkeutua vuosiksi huoneeseen treenaamaan tekniikkaa vähän niin kuin instrumenttiakin opetellessa. Tullessa näyttämölle tanssija ei sitten tiedäkään miksi tekee ja yleisön eteen nousee se kuuluisa neljäs seinä tai lasi, jonka läpi katsoja katsoo kuin sirkuksessa. Ihmiset vain katsovat eivät osallistu. Nigel myöntää, että poikkeuksia tietenkin on, mutta hänestä olisi mukavampaa seurata tanssia teekupin tai lehden ääressä vaikka kahvilassa, jolloin tanssijoita voisi katsoa silloin kun huvittaa vähän niin kuin nurkassa soittavaa trio. Hän ei jaksa keskittyä vain tanssin katsomiseen.

Minulle muistui Nigelin sanoista huomio jostain lukemastani tanssikirjasta, jossa sanottiin että tanssi on hengetöntä kun tuodaan vain harjoitukset katsojan eteen. Nigel muisti saman. Hän myös muisti, miten joku oli todennut tanssimisen olevan paljon mukavampaa kuin tanssin katsomisen.

Mitkä ovat tunnusomaisia piirteitä charnockilaiselle totaali-teatterille?

Nigel haluaa sen olevan inhimillistä. Erityisesti tanssiteatterissa näkee vihaisen, ylpeän ja ylimielisen näköisiä esiintyjä. He ovat vakavia, koska tekevät taidetta isolla t:llä. Ei siinä mitään pahaa sinänsä ole, mutta yleisössä tulee ”anteeksi että olen täällä” -olo. Vähän kuin katsoisi harjoittelua. Nigel haluaa säilyttää inhimillisyyden, koska silloin syntyy kontakti yleisön ja esiintyjien välillä. Täytyy olla kontakti, kommunikaatio tai keskustelu olemassa. Teatteri ja melkein kaikki taide on kommunikaatiota. Kommunikaatio sana tulee sanasta community eli yhteisö ja yhteisöllisyys. Omassa työssään Nigel haluaa esiintyjien ja katsojien jakavan yhteisen kokemuksen, vaikeivät he tunnekaan toisiaan. Kaikki ovat yhteydessä toisiinsa kuin jalkapallo- tai jääkiekko-ottelussa tai kirkossa tai laulaessa tai ryypätessä isossa porukassa. Porukka jakaa kokemuksen ja yhteisöllisen toiminnan.

Onko tämä sitten hyvä vai paha, Nigel ei tiedä, mutta se tuntuu hänestä hyvältä ja tuo ihmiset yhteen. Ollaan kaikki yhtä ja yhdessä tällä planeetalla. On kysymys rakkaudesta. Rakkaus on myös tunnusomaista charnockilaisessa teatterissa, koska siitähän loppujen lopuksi kaikessa on kysymys. Esitys on teatterillinen rakkauden teko, jaettu rakkauden kokemus, rakkauden kommunikaatiota vaikka lavalla esitettäisiinkin traagisia asioita. Nigelista ajatus on hieman hipahtava, mutta loppujen lopuksi kyse on elävyydestä ja spontaanisuudesta. Teatteri ja tanssi on aina toistoa harjoituksista ja tietysti myös illasta toiseen. Vaarana on että elävyys kuolee toistojen myötä. Jos yleisö tuntee, että esiintyjä tekee täysin samaa illasta toiseen ja aivot vain työstävät liikkeiden muistamista, tanssija ei kosketa. Tilanne on ihan sama kuin soittaessa; joku voi soittaa hyvin, mutta toinen soittaa vielä paremmin. Minun mielestäni tässä on kyse siitä, paneeko esiintyjä sielunsa ja tunteensa peliin vai ei.

Hyviä tanssijoita, jotka saavat katsojan haukkomaan henkeään, on ehkä viisi kerralla maailmassa. Se johtuu siitä, että tekniikka on ylitetty. Haaste ohjaajalle ja koreografille ja

esiintyjälle on se, kuinka säilyttää tunnun että kaikki tapahtuu nyt ensimmäisen kerran? Miten tehdä se näyttelijänä 500 vuotta vanhalle Shakespearen tekstille? Vaikeaahan se on. Aina niin ei tapahdu mutta siihen Nigel pyrkii. Hän haluaa säilyttää kolmiulotteisuuden, koska muuten kaikki vaan katsoisi televisiot ja elokuvia, jossa kaikki otot on valikoitu parhaista paloista. Hän pitää teatterin vaarallisuudesta ja riskeistä, siitä ettei kaikki aina onnistu. Pienet mokat ovat aina hyviä ja jos onnistuu saamaan yleisön luulemaan, että tuli moka tai muuten yllättää heidät, se on hyvä. Nigel voi esimerkiksi tuhota yhtäkkiä sen, jonka juuri rakensi. Tuhota kaunis, tehdä siitä vitsi ja vetää matto katsojan jalkojen alta, se on tunnusomaista charnockilaiselle teatterille.

Mihin teatterisi pyrkii? Mitä pyrit välittämään yleisölle?

Nigel toteaa, että muutama vuosi olisi pystynyt kertomaan mutta ei nyt. Hän ei osaa sanoa mitä tulee seuraavaksi. Hän tekee sitä mitä tekee, koska se on ainoa asia mitä hän osaa. Hänellä ei ole vaihtoehtoa. Kymmenvuotiaasta Nigel on ollut teatterimaailmassa, joten se on normaalia toimintaa eikä hän haluaakaan tehdä muuta. Nigel kokee olevansa onnekas kun pääsee tekemään, mitä haluaa. Monet tekevät mitä eivät halua saadakseen rahaa ja päästäkseen tekemään mitä haluavat. Se on surullista. Nigel ei koe teatterin viestittävän mitään vaan enemmänkin esittävän kysymyksiä. Hän ei halua neuvoa katsojaa; mitä hänen tulisi tehdä tai miten elää. Pikemminkin hän esittelee ihmisten omaa elämää katsojille, liioitellussa muodossa tietysti. Katsokaa miten te toimitte ihmissuhteissa ja mitä te teette toisillenne. Hän ottaa aiheita oikeista kokemuksista, seuraa maailmaa ja panee sen lavalle ei tosin suoraan, koska tosi elämä mitä se onkaan tylsää ja sitä voi katsella ilmaiseksi Helsingin kaduilla ja kahviloissa.

Lavalle Nigel haluaa äärimmäisiä tunteita. Hän haluaa herättää kysymyksiä, ehkä muuttaa suhtautumista läheisiin tyyliin: ”Ehkei minun pitäisi kohdella miestäni noin”. Rohkaisee, katso voit toimia näin. Taiteilija ylittää rajoja ja sääntöjä, on hullu, röyhkeä ja inhottava, väkivaltainen, liian seksuaalinen ja liian ennalta-arvattava, kaikkea liioitellusti. Osana taiteilijuutta kuuluu mennä uniin, fantasioihin ja painajaisiin. Nigel yrittää töillään esittää, mitä yleisö ajattelee, muttei koskaan sano. Välttämättä tämä ei toteudu Kaupunginteatterilla, mutta omassa sooloteoksessaan, jossa on todellakin saarnaaja, hän kertoo miten tyhmiä ihmiset ovat. Ihmiset eivät kehity, on edelleen sotia ja tapetaan toisiamme uskonnon takia, naisia raiskataan,

samaa satoja vuosia vaikka luullaan itseämme niin viisaiksi. Onhan meille tietokoneet ja kaikki. Kehitystä ei oikeasti ole tapahtunut, koska edelleen ihmisiä kuolee nälkään ja on rikkaita ja köyhiä. Ollaan kuin lapsia. Aikuisia on vain muutama ja nekin on tapettu. Jeesus, Muhammed, Dalai Lama, Gandhi, filosofit, iloiset ja viisaat ihmiset meillä on tapana tappaa, koska me ei tykätä niistä. Loput lapset vain melskaa hiekkalaatikolla tappaen toisiaan. Viestinä voisi siis olla rentoutukaa, kasvaka a aikuisiksi ja lopettakaa tyhmyydet, unohtakaa itsekkyyt ja ihmisten vihaaminen, älkää sulkeko ihmisiä pois elämästänne. Iso viesti vaikei osannutkaan alussa nimetä, mihin taiteellaan pyrkii!

Rakkaus, ihmissuhteet, seksi, uskonto; uskominen, luottaminen, kuolema, auktoriteetit; lääkärit, hallitus, papit ja niiden vastustaminen, tabut, salaisuudet joista ei haluta puhua. Taiteilijoiden pitäisi puhua näistä. Jos yhteiskunta ei puhu näistä, on kyse pelosta. Kaikkia edellä mainittuja pelätään jollain tasolla. Itse Nigel pelkää kuolemaa. Kaikki me kuitenkin kuolemme. Kaikki muuttuu koko ajan, mikään ei ole pysyvää, siitä kuolemassakin on kyse. Tv-ohjelmat, runous, popmusiikki ja näytelmät käsittelee lopulta lähes aina rakkautta ja ihmissuhteita ja niiden rikkoutumista. Hän haluaa tuoda näyttämölle kaiken tämän ja sanoa, ettei näissä ole mitään pelättävää vaan ne on ihan tavallisia jokapäiväisiä juttuja. Kamalinta on olla pelokas. Se estää elämää.

Millainen on hyvä esiintyjä?

Hyvä esiintyjä kyselee ja kyseenalaistaa, myös ohjaajan. Nigel ei tykkää jees-tyypeistä, jotka haluavat töihin johonkin ryhmään vaan sen takia, että se tekee hyvää työtä. Hän tykkää enemmän vähän kapinallisista henkilöistä. Hyvät esiintyjät ovat avoimia, omaavat haavoittuvuutta näyttämöllä, inhimillisiä ja pystyvät avaamaan sydämensä ja sielunsa, itseanalysointi ja itsensä kyseenalaistaminen, kuten koko ryhmän ja teoksen kyseenalaistaminen, hyvä huumorintaju, voi nauraa lähes kaikelle. Nigel ei tykkää liian vakaumuksellisista ihmisistä, jotka takertuvat aatteeseensa tai uskontoonsa. On vaikea työskennellä sellaisten kanssa. Takertuminen ei kannata, koska kaikki kuitenkin muuttuu ja loppuu kuten sanottua ja eläminen tiukasti jonkun kirjan mukaan on älytöntä, koska yksi ainoa kirja tai ihminen ei voi kertoa, miten elää. Toisaalta työskennellessä takertuminen voi helpottaa ja se on hyvä. Hyvä esiintyjä myös kokeilee kaikkea eikä sano ei. Nigel haluaa olla

itse sellainen ohjaajana. Kokeilemisen jälkeen voi aina hylätä, jos ei toimi, kunhan kokeilee. Hän ei halua mahtavia tanssijoita, näyttelijöitä tai laulajia vaan kokonaisen ihmisen. Mahtailijalla ei tee mitään. Itsekeskeisyys ei ole hyvä. Hyvät esiintyjät ovat kivoja, normaaleja, helposti toimeentulevia, avoimia, kyseleviä/uteliaita, huumorintajuisia, rentoja ei stressaajia. HKT:n tanssiryhmä on kiva, koska ovat ennen ensi-iltaakin rauhallisia ja rentoja. Kaikki on jo niin tuttua, kun on kokemusta ja ikää. Näyttämöllä on koti. Stressi, hermostuneisuus ja jännittyneisyys ei ole kivaa.

Mitä esikuvia sinulla on?

Erilaiset ihmiset ovat eri aikoina eri asioissa innoittaneet Nigeliä, teatterissa ja nimenomaan fyysisessä teatterissa erityisesti Pina Bausch. Bausch muutti Nigelin käsityksen teatterista kokonaan. Kaikki todellakin oli mahdollista Bauschin esityksessä, jonka Nigel näki 1980-luvulla. Siinä sai mennä pois lavalta ja puhua yleisölle. Nigel koki Bauschin antaneen hänelle lahjan osoittaessaan, että voi tehdä mitä vaan. Ei tarvitse olla tanssia tai siistiä, kaikessa on oma kauneutensa ja totuutensa. Esitys oli iso inspiraatio. Esikuvana on toiminut myös englantilainen maalari Francis Bacon, joka kuoli 1989. Nigel menee kananlihalle edelleen nähdessään Baconin töitä. Maalaukset ovat väkivaltaisia ja epäsiistejä, on krusifikseja, outoja eläimiä, joku pelaa krikettiä. Myös Baconin haastattelut ovat inspiroineet Nigeliä.

Musiikissa esikuvia ovat laulajat Billie Holiday, joka on mukana myös uudessa teoksessa First Sex ja Joni Mitchell. Yleisesti Nigeliin on vaikuttanut punk 70-luvulla, kun hän oli 16-17-vuotias Englannissa. Hän vihasi koulua ja lopetettua koulun tuli punk ja pukeutuminen ja kaikki muuttui täysin. Nigeliä viehätti energia, raakuus, amatööriäisyys ja se etteivät bändit osanneet soittaa tai laulaa. Punkiin liittyi tuho, virkavallan haistattelu ja vastustaminen. Monesti täytyy tuhota ennen kuin voi luoda uutta; tuhotyö on myös luomistyötä. Sama pätee 1920-lukuun, jota Nigel myös diggaa. Ihmiset (rikkaat) sekoili ja häröili, veti huumeita, musiikki muuttui todella nopeatempoiseksi. Oli The Sex Pistols, The Clash, The Damned. Punk oli herätys ja läimäys naamalle. Likaisia, hirveitä ihmisiä niin kuin Johnny Rotten huutamassa ihmisille päin naamaa. Vastassa oli clam rock ja uusromanttinen musiikki, joka ei toiminut Nigelille.

Nigel lukee paljon naiskirjailijoita, kuten (kanadalaisia) Georg Elliott, Iris Murdock, Margaret Atwood, Carol Shields (Kivipäiväkirjat), Jane Smiley ja Alice Monroe. He kirjoittavat upeasti ihmisluonteesta ja ihmissuhteista. Tarinat ovat lyhyitä, mikrokosmosta vähän kuin Nigelin omissa töissään. Kirjoissa on hyvin henkilökohtaisia juttuja kahden ihmisen välillä, mutta vertautuu maailman historiaan. Englantilaisena Nigelin on sanottava myös Shakespeare innoittajakseen, koska tämä on kirjoittanut kaikesta kaiken. Shakespeare on ihan nero. Kaikki ihmisistä löytyy hänen teoksistaan. Jazzissa esikuvia on John Coltrane ja Miles Davis, joka haastoi aina itseään. Davis ei ollut koskaan tyytyväinen. Hän katosi viideksi vuodeksi ja tuli takaisin täysin uutena. Hän uudistui aina, tuntui nuorentuvan ja tulevan entistä villimmäksi ja hullummaksi koko ajan. Nigel toivoo itsekkin muuttuvansa niin kohti äärimmäisyyksiä, vääriä ja epäsovivia omaan aikaansa. Hän haluaisi olla ei-hyväksytty ja vihattu. On mahtavaa jos joku kävelee ulos esityksestä, vaikkei siihen toki pyrikään. Siinä on tehty päätös eikä ole miellytetty jäämällä loppuun. Nigel haluaa laukaista ihmisen tekemään päätöksiä. Vaikka pitää menestyksestäkin. Jos kaikki olisi yhtä loistetta tekisi varmaan jotain väärin. Toiveajatuksena Nigelillä on, että ihmiset ajattelisivat: ”Älä tee sitä, Nigel!” Tekee mitä ei odoteta, ei halua miellyttää.

Onko suomalaisessa ja englantilaisessa teatterimaailmassa eroa?

Suomalaisissa on tiettyä maahismaisuutta. Erot ovat tosin todella hienovaraisia. Nigelille on ollut vaikeaa löytää suomalainen ominaislaatu. Vasta nyt hänen aivonsa on ”virittynyt oikealle radiotaajuudelle” ymmärtämään. Suomalaiset ovat tulleet metsästä, he eivät synny vaan ilmestyvät vain metsästä ja siirtyvät isoina kaupunkeihin. Englantilaiset ovat varautuneita ja hiljaisia, kunnes saavat viinaa ja alkavat rikkoa paikkoja. Suomalaisissa on jotain samaa kuin irlantilaisissa tonttu- ja maahismaisine olemuksinemme. Ristikassa Nigel odottaa, että joku muuttuu yllättäen selän takana peuraksi ja ravaa töihin. Suomalaisissa on pientä metsämagiaa. Suomalaiset on hyviä esiintyjiä vähän samalla tavalla kuin englantilaisetkin. Ovat herkkiä, varautuneita ja hiljaisia, suomalaiset vielä yksityisiäkin, mutta lavalla antavat palaa. Tai kännissä tai kesällä kun padotut tuntemukset päästetään ulos. Ero talvella ja kesällä on suuri, kuin Ranska tai Italia. Teatteri on tuplasti suurta tämän vuoksi.